John Lyly als Dramatiker.

Inaugural-Dissertation

einer

hohen philosophischen Facultät

der

Universität Rostock

zur

Erlangung der philosophischen Doctorwürde

vorgelegt

von

Karl Steinhäuser

aus Frankenhausen.

Halle a. S.,
Plötz'sche Buchdruckerei (R. Nietschmann)
1884.

Referent:
Reinhold Bechstein.

Seinem lieben Vater

in Dankbarkeit

gewidmet

vom Verfasser.

John Lyly ist bekannt und berühmt als Hauptvertreter des euphuistischen Stiles in England und ist als solcher verschiedentlich Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen gewesen. Auch als Dramatiker der elisabethanischen Zeit ist er von hervorragenden englischen und deutschen Litterarhistorikern besprochen worden. Doch richtet sich deren Aufmerksamkeit vorzugsweise auf die sprachliche Seite seiner Dramen und gipfelt in der Anerkennung der Thatsache, dass Lyly, seine Stücke nach Gascoigne's Vorgange in Prosa schreibend, einen frischen und lebendigen Dialog geschaffen hat. Dass sich Lyly's Verdienste als Dramatiker keineswegs hierauf beschränken, soll in einer umfassenden Besprechung seiner Dramen, mit besonderer Berücksichtigung der Technik derselben, in dieser Abhandlung erwiesen werden.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553607_0096

I. Lyly's[1]) Leben und Werke.

John Lyly wurde in der Grafschaft Kent im Jahre 1553[2]) geboren und bezog 1569 die Universität Oxfort, wo er sich hauptsächlich mit dem Studium der Litteratur des klassischen Alterthums beschäftigte. Nachdem er am 27. April 1573 den Grad eines B. A. und am 1. Juni 1575 den eines M. A. erlangt hatte (Arber, Euph., p. 3 ff.), ging er nach London.

---

[1]) In dem Facsimile, das Fairholt (The Dramatic Works of John Lilly the Euphuist, with Notes and some Account of his Life and Writings by F. W. Fairholt, in two Volumes. I, p. XXXII) mittheilt, schreibt sich der Dichter Lyly, lateinisch Lilius. Seine Zeitgenossen schreiben Lylie, Lylly (Fairh., I, p. X), Lillie (Fairh. I, p. XXI), Lyly (ib. p. XXIII), Lyllie (ib. p. XXVI), Lilly (ib p. XXX). Von den neueren Litterarhistorikern behalten Collier und Ward die Schreibung Lyly bei, während Fairholt, der Herausgeber der Dramen, und Hense (J. Lilly und Shakespeare, Shakespeare-Jahrbuch Bd. VII — VIII) an der Schreibung Lilly festhalten. Da kein zwingender Grund vorliegt, von der authentischen Schreibung ‚Lyly' abzuweichen, so ist dieselbe beizubehalten.

[2]) Zwei verschiedene Quellen geben Kunde von dem Geburtsjahre Lyly's. Nach dem Oxforter Register (cf. Cooper, Ath. Cantab., Ed. 1861, II, 525) ist er am 8. October 1571 im Alter von 17 Jahren im Magdalenen Collegium immatriculirt worden. Lyly selbst bemerkt in „Euphues and his England" (Ed. Arber, p. 451), er sei ‚scarce borne' unter der Regierung Maria's, welche bekanntlich am 6. Juli 1553 den englischen Thron bestieg. Fairholt (J. Lilly, Dram. Works, I, XI), Ward (English Dramatic Literature, Ed. 1875, p. 151) und Collier (History of English Dramatic Poetry, Ed. 1831, III, p. 174) haben sich dadurch bestimmen lassen, 1554 als Geburtsjahr unseres Dichters anzunehmen. In scheinbarem Widerspruch mit dem Oxforter Register steht die Nachricht Anthony-à-Wood's (Athenae Oxon., Ed. 1813, I, 676), dass Lyly im Jahre 1569 im Alter von 16 Jahren ‚or there abouts' Student des Magdalenen Collegiums wurde. Arber (J. Lyly's Euphues or the Anatomy of Wit. etc., ed. by Arber, p. 3) sah sich deshalb zu der Annahme veranlasst, dass das Geburtsjahr des Dichters nicht mit

Dort wurde er durch seinen Roman „Euphues or the Anatomy of Wit“ (Ed. princ. 1579) mit einem Schlage der Lieblingsschriftsteller des Hofes und der guten Gesellschaft. „Euphues and his England“, die Fortsetzung der „Anatomy of Wit“, mit „Euphues Glass for Europe“ brachte ihm neuen Ruhm. Mit dem Anfange der achtziger Jahre beginnt seine Thätigkeit als Dramatiker. In diese Zeit fällt seine Betheiligung an der Martin Marprelate-Controversy, in der er Marprelate durch das Pamphlet „Pap with a Hatchet“ angriff. Aus der gegnerischen Erwiedrung geht hervor, dass Lyly von kleiner Gestalt und ein leidenschaftlicher Raucher war (Fairholt, I, XVI). Ueber das Datum seiner Verheirathung ist nichts bekannt. 1597 starb ihm ein Sohn, ein zweiter wurde 1600 geboren, eine Tochter 1603. Trotz seiner Beliebtheit bei der Königin und dem Publicum lebte er stets in grosser Dürftigkeit (Fairh., I, XIX) und starb am 30. November 1606 zu London.

Ausser den genannten Romanen verfasste er die Dramen: „Alexander and Campaspe“; „Sapho and Phao“; „Endimion“; „Gallathea“; „Midas“; „Mother Bombie“; „The Woman in the Moone“ und „Love's Metamorphosis“. Näheres über die Werke und deren Ausgaben findet sich ausser bei Ward und Collier hauptsächlich bei Fairholt, mit dem wir die Lyly zugeschriebenen, anonymen Dramen „A Warning for Faire Women“ und „The Maydes Metamorphosis“ als unecht zurückweisen.

Sicherheit anzugeben sei. Der scheinbare Widerspruch zwischen Cooper und A.-à-Wood dient jedoch nur dazu, das Datum von Lyly's Geburt näher zu bestimmen, als es bisher geschehen ist. Ist er nämlich nach dem 8. October 1553 geboren, so wurde er nach dem 8. Oct. 1569 16 Jahre alt, was A.-à-Wood's Behauptung nicht widerspricht. Nach dem 8. Oct. 1570 wurde er 17 Jahre alt, stand also am 8. Oct. 1571 noch in demselben Lebensjahre, wie das Oxforder Register ganz richtig behauptet; wurde jedoch vor Ablauf des Kalenderjahres achtzehn. Er muss also im Jahre 1553 zwischen dem 9. October und dem Jahresende geboren sein, d. h. in den ersten Monaten von Maria's Regierung.

II. Die Zeit der Abfassung von Lyly's Dramen.

Weder Ward noch Fairholt haben sich auf eine Untersuchung der Zeit der Abfassung von Lyly's Dramen eingelassen. Collier allein sagt (The History of English dramatic Poetry, Ed. 1879, III, p. 4) in Bezug hierauf: ‚We shall notice them in the order in which judging from external and internal evidence (into which we need not enter) it may be presumed that they were produced' ... und nennt dann die Dramen in der Reihenfolge: „Campaspe", „Sapho", „Endimion", „Gallathea", „Midas", „Mother Bombie", „Maid's Metamorphosis", „The Woman in the Moone", „Love's Metamorphosis". Er ordnet sie also nach den Druckjahren der Quartos, nur „The Maid's Metamorphosis" vor „The Woman in the Moone" setzend, obgleich letzteres 1597, ersteres 1600 gedruckt ist. Einen Grund hierfür giebt er nicht an. Nun ist hinlänglich bekannt, dass die elisabethanischen Dramatiker ihre Dramen an eine Schauspielergesellschaft zu verkaufen pflegten, und dass diese Gesellschaft dann alles aufbot, um den Druck der von ihr gekauften Dramen zu hindern — so lange sie sich noch Gewinn von der Aufführung derselben versprach. Besass ein Drama die Gunst des Publicums, so entstanden häufig dadurch, dass man dasselbe während der Aufführung nachschrieb und hinterher druckte, die sogenannten Raubausgaben, welche wegen ihres verderbten Textes so berüchtigt sind. Fairholt[1]) hat nur zwei der Lyly'schen Dramen unmittelbar nach den Quartos in seine Sammlung aufgenommen „The Woman in the Moone" und „Love's Metamorphosis"; während er die übrigen nach der Blount'schen Ausgabe gedruckt hat, welche ihrerseits wahrscheinlich nach den Originalmanuscripten herausgegeben wurde (Fairholt I, XXX). Doch unterscheidet sich der Text der beiden genannten Dramen, was Vollständigkeit und Reinheit anbetrifft, in nichts von dem der übrigen. Daraus lässt sich mit Sicherheit schliessen, dass die Quartos keine Raubausgaben

[1]) Fairh. I, XXVI Anm.: But the Woman in the Moone and Love's Metamorphosis, having never been reprinted by Blount, are given literally, from the old Quartos, in our second volume.

sind. Bei „Endimion“ bezeugt dies der Herausgeber (1591) ausdrücklich, wenn er in der Vorrede sagt: ‘Since the plays in Paul's were dissolved, there are certain comedies come to my hands’ (Collier I, 280, Ed. princ.). Und damit ist zugleich der Beweis geliefert, dass die Dramen nicht nothwendig in dem Jahre verfasst und zuerst aufgeführt wurden, in welchem sie als Quartos gedruckt wurden.

Welches ist nun der frühste Termin für die Abfassung der Dramen? Der einzige Anhaltspunkt hierfür findet sich in der Epistle Dedicatory zu „Euphues and his England“ (Arber, Euphues, p. 214), wo Lyly sagt: ‚I have brought into the Worlde two children, of the one I was delivered before my friendes thought mee conceived, of the second I went a whole year big.‘ Es kann kein Zweifel darüber sein, dass er mit dem ersten Kinde seiner Muse „Euphues ore the Anatomy of Wit“ (Ed. princ. 1579) und mit dem andern, das er ein ganzes Jahr mit sich herumtrug, „Euphues and his England“ meint (Ed. princ. 1580). Ebensowenig wie sich diese Bemerkung des Dichters auf etwas anderes als die beiden genannten Theile seines Romanes beziehen kann, ist es wahrscheinlich, dass er — hätte er wirklich vor 1579, bez. 1580, ein Drama oder mehrere verfasst — als junger Schriftsteller vergessen oder unterlassen haben sollte, das Drama oder die Dramen bei der Aufzählung seiner Werke zu erwähnen. Als frühster Termin für die Abfassung der Lyly'schen Dramen muss also das Jahr 1580 gelten; während sein letztes Drama spätestens 1601, im Druckjahre von „Love's Metamorphosis“, geschrieben sein kann.

Eine zweite und schwierigere Frage ist es, zu bestimmen, in welchen Jahren die einzelnen Dramen verfasst wurden. Hierbei kommt zunächst „The Woman in the Moone“ in Betracht, ein Drama, welches Collier als vorletztes in der Reihe aufführt, und welches 1597 gedruckt ist. Im Prologe dieses Dramas finden sich diese Worte: ‚. . . a poet's dreame

The first he had in Phoebus' holy bowre
But not the last unlesse the first displease.‘
(Fairh. II, 151).

Aehnlich wie in dieser Stelle gebraucht Shakespeare in der Widmung zu „Venus und Adonis“ den Ausdruck 'the first heir of my invention' und scheint damit ebenfalls andeuten zu wollen, dass dieses Gedicht sein erstes Werk sei. Wenn man eine derartige Bezeichnung eines Gedichtes von Seiten des Dichters auch nicht für durchaus und unbedingt stichhaltig erklären kann, so liegt doch kein zwingender Grund vor, sie völlig unbeachtet zu lassen, wie dies von Collier und anderen geschehen ist. In einer Beziehung muss „The Woman in the Moone“ unbedingt ein erstes Werk Lyly's sein: wie wäre er sonst darauf gekommen, es als solches zu bezeichnen? Welche Beziehung aber ist dies? Wäre es sein erstes Werk überhaupt, so müsste es auch vor dem Romane verfasst sein, und das widerspricht der angeführten Stelle in der Epistle Dedicatory von „Euphues and his England“. Berücksichtigt man, dass „The Woman in the Moone“ das einzige Drama Lyly's in Versen ist, so liegt die Vermuthung nahe, dass er dieses Drama im Gegensatz zu den in ungebundener Rede geschriebenen und auch im Gegensatz zu den Romanen als 'a poet's dreame', ein Werk der Dichtkunst, bezeichnet habe. Da er jedoch im Prologe zu „Sapho“ (Fairh. I, 156) eine ähnliche Wendung gebraucht wie hier, so wird auch diese Annahme hinfällig. Es bleibt nur noch ein dritter Fall übrig, nämlich der, dass Lyly mit den angeführten Worten des Prologs zu „The Woman in the Moone“ wirklich sagen will, es sei dies sein erstes Drama. Alsdann muss er die Dramen dem Romane gegenüberstellen, was ihm ja völlig frei steht. Man muss sich dabei nur vergegenwärtigen, dass der Prolog von der Bühne aus die versammelten Zuschauer anredet. Der Dichter trat zum ersten Male als Bühnenschriftsteller auf und insofern hatte er das Recht, den Prolog von diesem Drama als seinem ersten Werke sprechen zu lassen. „The Woman in the Moone“ muss also als das erste Drama Lyly's betrachtet werden.

Zwei andere Dramen unseres Dichters, „Campaspe“ und „Sapho“ erscheinen bereits 1584 gedruckt; folglich muss „The Woman in the Moone“ zwischen 1580 und 1584 aufgeführt worden sein. „Campaspe“ scheint sehr beliebt gewesen zu sein,

da es in einem Jahre (1584) zweimal aufgelegt worden ist. Dass er es in grosser Eile verfasst hat, bezeugt der Dichter ausdrücklich im Prologe (Fairh. I, p. 89). 'The haste in performing shall be our excuse.' Es wurde am Neujahrstage und am Dreikönigstage 1584 aufgeführt und muss also schon 1583 verfasst sein. „Sapho" wurde am Fastnachtsdienstage desselben Jahres gespielt; und wenn man die Bemerkung Lyly's im Prolog zu „Campaspe" (Fairh. I, 90): 'our travailes are like the hare's, who at one time bringeth forth, nourisheth, and engendreth againe', auf „Campaspe" und „Sapho" beziehen dürfte, so wären beide Dramen kurz hintereinander, Ende 1583 und Anfang 1584, entstanden; und „The Woman in the Moone" wäre dementsprechend spätestens in das Jahr 1583 zu setzen.

Lyly's „Endimion", welcher 1591 im Drucke erschien, ist von Halpin zum Gegenstande einer eingehenden Untersuchung und einer Vergleichung mit Shakespeare's Sommernachtstraum gemacht worden (N. J. Halpin, Oberon's Vision in the Midsummer-Night's Dream illustrated by a Comparison with Lylie's Endymion. London 1843). Aus derselben geht hervor, dass in diesem Drama Endimion mit dem Grafen Leicester, Cynthia mit Elizabeth und Tellus mit Lady Douglas zu identificiren ist. Halpin ist der Ansicht (a. a. O., p. 86), dass „Endimion" im Gegensatz zum „Sommernachtstraum" noch bei Lebzeiten Leicester's aufgeführt sein müsse. Er schliesst dies einmal daraus, dass im Drama von Lyly dem Grafen (Endimion) ebensosehr geschmeichelt wird, als der Königin (Cynthia); und dann daraus, dass das Verhältniss zwischen Leicester (Endimion) und Lady Douglas (Tellus) genau so dargestellt wird, wie es Leicester wünschen musste, nämlich als ein Vorwand um die Neigung seines Herzens zur Königin um so sicherer vor ihrer und seiner Umgebung zu verbergen. Dass diese Conjectur sehr viel für sich hat, leuchtet ein. Sie wird vorläufig der sicherste Anhaltepunkt zur Bestimmung der Abfassungszeit dieses Dramas bleiben. Leicester starb am 4. Septbr. 1588. Endimion muss also bis spätestens 1588 geschrieben und aufgeführt sein. Mit Rücksicht auf die drei zwischen 1580 bis

1584 verfassten Dramen ist anzunehmen, dass dies in der Zeit von 1584—1588 geschah.

Nach der Annahme fast aller Litterarhistoriker ist das durch den Martin Marprelate-Controversy hervorgerufene undatirte Pamphlet John Lyly's 1589 veröffentlicht.[1]) Der Titel dieses Pamphletes ist: „Pap with a Hatchet, alias a Fig for my Godson: or crack me this nut; that is, a sound Box on the Ear for the Idiot Martin to hold his Peace; written by one that dares call a Dog a Dog". Wenn sich nun in „Mother Bombie" (I, 3) die Stelle findet 'they give us pap with a spoone before we can speake, and when we speake for that we love, pap with a hatchet,' so ist dies zwar kein strenger Beweis dafür, dass das Drama nach dem Pamphlet abgefasst ist, es ist aber doch höchst wahrscheinlich, dass der Dichter hier auf das Pamphlet anspielt, und somit auch wahrscheinlich dass „Mother Bombie" 1589 oder nicht lange nach 1589, wo der Titel des Pamphletes noch frisch im Gedächtniss der Zuhörer war, verfasst ist.

Eine zwingende Beweiskraft für die Bestimmung der Abfassungszeit von „Midas" liegt auch nicht in den Worten (Midas IV, 3): 'for if you call a dog a dog, you are undone.' Doch kommt hier noch hinzu, dass Halpin (a. a. O., p. 104) das Drama als eine Satire auf König Philipp II. von Spanien erklärt hat. Schliesst man sich der entschieden geistreichen Conjectur Halpins an, so wird sich als geeignete Zeit zur Ab-

---

[1]) Obgleich Fairholt (I, p. XX) das Pamphlet ebenfalls in das Jahr 1589 zu setzen scheint, sagt er (II, 271): 'our author (Lyly) calls a pamphlet written by him in 1584, Pap with a Hatchet', und wieder II, 268: 'our author in his pamphlet called Pap with a Hatchet, 1593, declares it' . . . Collier, der es in das Jahr 1589 setzt (III, 175) weist nach (ib. Anm.), dass das Pamphlet vor 1590 gedruckt sein müsse, 'as it is particularly mentioned by Nash in the first part of „Pasquil's Apology" 1590: 'I warrant you the cunning Pap-maker knew what he did when he made choice of no other lace than a halter for such a necke'. Vorher bemerkt Collier (ib.) 'Reed erroneously states in Dodsley's Old Plays, II, 99, last edition, that it appeared in 1593', in welches Jahr es auch Fairholt einmal setzt.

fassung einer solchen Satire das Jahr des Unterganges der Armada 1588, oder das folgende ergeben. Für das Jahr 1589 spricht die citirte Stelle, welche mit dem Titel des in diesem Jahre veröffentlichten Pamphletes übereinstimmt. Das Drama wäre also in das Jahr 1589 zu setzen. Der späteste Termin für die Abfassung desselben ist das Druckjahr 1592.

Deutlicher als hier auf das Pamphlet angespielt wird, erwähnt der Dichter in „Gallathea" (III, 3 und V, 1) das Annus Mirabilis 1588, woraus man mit Sicherheit den Schluss ziehen kann, dass „Gallathea" in der Zeit zwischen 1588 und 1592, dem Druckjahre, geschrieben, bez. aufgeführt sein muss.

In „Love's Metamorphosis" findet sich eine Anspielung auf „Gallathea" (II, 2: Diana's nymphes were as chast as Ceres' virgins etc.) aus der hervorgeht, dass „Love's Metamorphosis" nach „Gallathea" geschrieben ist. Doch wird dadurch wenig gewonnen, insofern als das Drama erst 1601 als Quarto gedruckt wurde und somit die Zeit von 1588—1601 für die Abfassung bleibt.

Bei keinem der lyly'schen Dramen liegt die Nothwendigkeit vor, dass dasselbe nach 1591 verfasst sei; es ist sogar wahrscheinlich, dass „Endimion", gedruckt 1591, „Gallathea", gedruckt 1592, „Midas", in demselben Jahre gedruckt, und „Mother Bombie" 1597 gedruckt, spätestens im Jahre 1591 von den Children of Paul's aufgeführt wurden, also auch spätestens bis 1591 abgefasst worden sind. Es ist nämlich, mit Ausnahme von „The Womann in the Moone", auf den Titeln sämmtlicher Quartos der lyly'schen Dramen zu lesen, dass sie von den Children of Paul's aufgeführt worden seien. Nun bringt Collier (Annals of the Stage I, 279, ff.) die Notiz: 'Prior to the year 1591, but how much earlier cannot be ascertained, the performances by the children of Paul's, in their singing school were suppressed'; und (ibid. p. 282): 'The conclusion from all the existing evidence seems to be, that the interdiction was imposed 1589 or 1590 and withdrawn about 1600'. — Liesse sich also nachweisen, dass die Children of Paul's in dieser Zeit auch vor der Königin nicht spielen durften, so wäre

damit der schlagendste Beweis dafür geliefert, dass die von 1591 bis 1600 gedruckten Dramen Lyly's vor oder bis 1591 aufgeführt und verfasst sein müssen.

Folgende Gründe sprechen für die Annahme, dass die Children of Paul's überhaupt von 1591—1600 nicht spielten: Man hat keine Ursache daran zu zweifeln, dass Lyly gleich den übrigen Dramatikern seiner Zeit, die Manuscripte seiner Dramen der Gesellschaft (den Children of Paul's), welche sie (vor der Königin) spielten, überliess. Es lag, wie schon erwähnt im Interesse einer solchen Schauspieler-Gesellschaft: diese Manuscripte so lange als möglich in den Händen zu behalten. Das Interesse an dem Besitze der Manuscripte, die Hoffnung auf pecuniären Gewinn, schwand gänzlich, wenn ihre Bühne geschlossen wurde. Sie mussten dann froh sein, wenn sich ein speculativer Buchhändler fand, welcher die Bühnenmanuscripte für den Druck kaufte. Wenn also der Drucker von Lyly's „Endimion" (1591) in der Vorrede sagt: 'Since the plays in Paul's were dissolved, there are certain comedies come to my hands etc.', und Collier (I, 280) hinzufügt: 'speaking of it as if it were a recent event,' so kann man wenigstens für „Endimion" und „Gallathea" — beide sind von Charlwood gedruckt — den Schluss ziehen, dass ihre Manuscripte 1591 nicht mehr im Besitz der Children of Paul's waren. So gut wie sie aber „Endimion" und „Gallathea" verkauften, konnten die Schauspieler auch „Midas" und „Mother Bombie" verkaufen, es liegt wenigstens kein Grund vor, das Gegentheil anzunehmen. Ohne Manuscripte konnten sie aber nicht spielen und am wenigsten vor der Königin. Unterstützt wird die Annahme noch durch einen Brief des Vice-Chancellor of Cambridge vom 4. December 1592 (Collier, Annals I, 294), in welchem ausdrücklich gesagt ist, dass 'her Majestie's owne servants in this time of infection may not disport her Highness with their wonted and ordinary pastimes' und dass deswegen ein Drama für die Königin in Cambridge aufgeführt werden solle. Die Pest, von der hier die Rede ist, wüthete auch noch im Herbst (Collier, Annals I, 303) 1593, und es ist anzunehmen, dass auch im Herbst 1593 die „wonted and or-

dinary pastimes" unterblieben. Ist diese Conjectur und damit die Behauptung, dass die genannten vier Dramen vor 1591, bez. bis 1591, verfasst sein müssen, nicht unanfechtbar, so steht doch fest, dass „The Woman in the Moone", „Campaspe" und „Sapho" zwischen 1580 und 1584, „Endimion" zwischen 1580 und 1591, „Mother Bombie" zwischen 1589 und 1594, „Midas" und „Galathea" von 1588—92, und „Love's Metamorphosis" zwischen 1588 und 1601 abgefasst sein müssen.

III. Die Allegorie in Lyly's Dramen.

Allegorie im weitesten Sinne des Wortes ist jede Andeutung eines Dinges durch ein anderes; im engeren Sinne ist es die Andeutung einer abstracten Vorstellung durch ein Bild; die eigentlichste, vorzugsweise sogenannte Allegorie aber umfasst die symbolische Darstellung und Personificirung allgemeiner Begriffe. In letztere Kategorie gehört die Allegorie, welche sich in Lyly's Dramen findet. Schon vor Lyly fand diese Art der Allegorie in der darstellenden Kunst Verwendung, und zwar lassen sich ihre Spuren auf der englischen Bühne bis in die Zeit der Ludus Coventriae verfolgen. Um einige Abwechslung in die Miracle-plays, welche alljährlich wiederholt wurden, zu bringen, hatte man nach und nach einige Personificationen von Abstracten eingeführt. So berichtet Collier (Annals II, 259) von Repräsentanten von Veritas, Justitia, Pax, Misericordia, Death und the Mother of Death, welche mit dem biblischen Gestalten in jenen Plays auftraten. Diese aus dem Bedürfniss der Zuschauer hervorgegangenen allegorischen Figuren drängten im Laufe der Zeit die ursprünglichen Hauptpersonen der Mysteries in den Hintergrund, und so entstand eine neue Art von Dramen, die Moralities, welche Collier (a. a. O.) definirt als 'a drama, the characters of which are allegorical, abstract or symbolical, and the story of which is intended to convey a lesson for the better conduct of human life'. Wenn nun auch das damalige Publicum aus Mangel an besserer Einsicht nur sehr mässige Ansprüche an die Bühne

stellte, so musste doch der gesunde Sinn des Volkes eine Abwechslung in den unaufhörlichen Tugendpredigten der Moralplays gebieterisch fordern. Unter diesem Drucke erfahren die allegorischen Figuren nach und nach eine Wandelung nach dem Individuellen hin. Bei „Hick Scorner" (etwa 1525 verfasst) sieht sich Collier (Annals II, 310) zu der Bemerkung veranlasst: 'Although in this piece the persons are allegorical, they have individual peculiarities; and in it we find one of the earliest attempts at distinctive character and comic dialogue.' Wenn in späteren Moral-plays dieser Zug im Allgemeinen auch nicht immer gleich stark hervortritt, so lässt sich doch nicht leugnen, dass eine Figur, die des Vice, fast in allen Moral-plays einen mehr individuellen Charakter hat als die übrigen Figuren. Diese Thatsache lässt sich daraus erklären, dass das Vice von vorn herein den übrigen allegorischen Figuren gegenüberstand, denen es als Object für ihre Reden dienen musste, es erhielt eine oppositionelle Stellung gegenüber dem den Zuhörern langweiligen Moralisiren, gewann so die Sympathie des Publicums und wurde, getragen von dieser Sympathie, nach und nach zu einer Hauptperson der Moral-plays, wie in 'The longer thou livest the more Foole thou art' (Annals II, 332). 'Like will to Like' (ib. 338) etc.

Noch zur Zeit der Moral-plays vollzieht sich die an sich einfache und natürliche Wandlung des Vice in den Foole. Der Name Vice wird häufig durch andere, wie Moros oder Nichol Newfangle, ersetzt. In „The longer thou livest the more Foole thou art" (Collier, Annals II, 333) findet sich ausdrücklich die Bühnenweisung: 'Here intereth Moros (Vice) counterfaiting a vain gesture and a foolish countenance, synging the foote of many songes, as fooles were wont.' Die Stücke, welche Collier unter dem Namen Moral-plays resembling comedy and tragedy zusammenfasst (Annals II, 353 ff.), haben nur einzelne Züge mit den Moral-plays gemein, namentlich ist es der Character des Vice, welcher die Verbindung zwischen ihnen und den älteren Moral-plays herstellt. Die Charactere sind in einigen Fällen, z. B. „Conflict of Conscience" (II, 357), theils allegorisch und individuell, in andern, wie in „Tom Tyler and

his Wife (Annals II, 353), haben die Namen noch eine gewisse allegorische Bedeutung (wie Striefe u. a.), ohne dass ihre Träger als allegorische Figuren betrachtet werden können.

Soweit hatte sich die Allegorie auf dramatischem Gebiete entwickelt, als sie am Ende der siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts eine neue Wandlung auf dem Gebiete der Eklogendichtung erfuhr. Der Hauptvertreter dieser neuen Richtung ist Spenser, der Verfasser von „The Shepheardes Calendar" und „The Fairy Queen". Das Wesen der von Spenser vertretenen Allegorie ist, dass ihre Figuren sich meist nach zwei Seiten hin allegorisch auffassen lassen: nämlich einmal als Repräsentanten von etwas Allgemeinem und dann als Vertreter von etwas Besonderem, Individuellem, einer (häufig noch lebenden, zur Hofgesellschaft gehörenden) Person. So ist die Fairy Queen einmal der Ruhm in seiner allgemeinen Bedeutung und dann in besonderem Sinne die Person der Königin Elizabeth. In der vierten Ekloge von „Shepheardes Calendar" ist 'fair Eliza' weniger allgemein einmal als 'queen of shepherds all' und dann als die 'maiden-queen' Elizabeth zu betrachten.

Wohl wissend, dass das Neue vor Allem dazu dient, Aufmerksamkeit zu erregen, übertrug Lyly beim Beginn seiner Thätigkeit als Dramatiker die eigenthümliche Allegorie Spensers — „The Shepheardes Calendar" erschien wie „Eupheus" im Jahre 1579 — auf die Figuren seines Dramas. — Nur ein einziges seiner Dramen, „Mother Bombie", hat durchaus keinen allegorischen Zug. — Aber auch Lyly's allegorische Figuren sind nicht alle gleichartig und lassen sich scheiden in solche mit zweifacher Allegorie (wenn man so sagen darf) und andere mit einfacher Allegorie.

Erstere Gestalten, die mit zweifacher allegorischer Bedeutung, finden sich in ziemlich ungeschickter Form in Lyly's Erstlingsdrama, „The Woman in the Moone", wo sie seven Planets genannt werden. Sie stehen hauptsächlich an Stelle der Personificationen von Tugenden und Lastern in den Moral-plays. Am Schlusse des Stückes jedoch treten die seven Planets als wirkliche Weltkörper auf, von denen sich Pandora einen auf Befehl der Natur zum Wohnsitz aussuchen soll. Man muss

sich die naive Anschauung des damaligen Publikums sehr lebhaft vergegenwärtigen, wenn man diese Art zweifacher Allegorie nicht überaus abgeschmackt finden will.

Ein Beispiel für viele: Tellus sagt (End. I, 2; Fairh. I, 9) '.... is not my beautie divine, whose bodie is decked with faire flowers; and veines are vines, yeelding sweet liquour to the dullest spirits; whose eares, are corne, to bring strength; and whose haires are grasse to bring abundance? Doth not frankincense and mirrhe breath out of my nostrils, and all the sacrifice of the Gods, breed in my bowels?' Tellus, Hofdame der Königin Cynthia, giebt hier eine Beschreibung von sich als Erde (tellus). Es scheint dies von Seiten des Dichters sehr gewagt, wenn man mit Halpin davon überzeugt ist, dass Elizabeth und ihr Hof, vor welchem das Stück in Greenwich aufgeführt wurde, in Tellus nur die allegorische Repräsentantin der Lady Douglas erblickten. Mit weit mehr Geschick ist die Lobrede Endimions auf Cynthia (I, 1, Fairh. I, 6) verfasst, in der alle Eigenschaften des Mondes, als Tugenden aufgefasst, so aufgezählt werden, dass man sie ebensowohl auf Cynthia, die Königin Elizabeth, als auf Cynthia, den Himmelskörper, beziehen kann. Dass der Dichter unter Cynthia Elizabeth verstanden haben wollte, und dass Elizabeth und die Hofgesellschaft dies wirklich thaten, daran würde man selbst ohne Halpins scharfsinnige Untersuchung keinen Augenblick zweifeln dürfen; die Rolle der Cynthia selbst ist der beste Beweis dafür.

Insofern als Cynthia und Tellus allegorische Figuren von Himmelskörpern sind und zugleich noch etwas anderes (menschliche Wesen) repräsentiren, gehören sie zu der Kategorie, welche die Planeten in „The Woman in the Moone" umfasst, da sie jedoch nicht, wie jene, Abstracta (Tugenden und Laster) personificiren, sondern an Stelle historischer Personen stehen, unterscheiden sie sich wesentlich von den auf dem Standpunkte der Moral-plays stehenden Planeten. Sie leiten zugleich über zu Diana (in „Gallathea") und Ceres (in „Love's Metamorphosis"), welche ebenfalls als Figuren mit zweifacher allegorischer Bedeutung betrachtet werden müssen. Sie erweisen sich in erster Linie als Repräsentantinnen der Keusch-

heit. Aher gerade das Betonen der Jungfräulichkeit und der moralischen Makellosigkeit in ihren Reden („Love's Metamorphosis" II, 2, „Gallathea" III, 4) lassen mit Sicherheit darauf schliessen, dass der Dichter jene beiden Gestalten zugleich als Vertreterinnen der jungfräulichen Königin betrachtet haben wollte.

Vornehmlich in dieser zweiten Gruppe der Figuren mit zweifacher Allegorie (Ceres und Gallathea) tritt deutlich hervor, was Lyly zu der hergebrachten Allegorie der Moralplays hinzugefügt hat; es ist die Art der Allegorie, welche eine Person für eine andere (historische) setzt; während in den Moralplays nur Personen für Begriffe auf der Bühne erschienen.

War dies an sich schon eine Neuerung auf dem Gebiete des Dramas, so erhielt es eine gewisse Bedeutung dadurch, dass die Königin selbst eine der allegorisch dargestellten Personen war. Berücksichtigt man das Ziel, welches Lyly erstrebte — Master of Revels zu werden — und die maasslose Eitelkeit der Königin, so wird man die schmeichlerische Art, in der er letztere auf der Bühne darstellte, begreiflich finden und wird der klugen Berechnung Lyly's seine Anerkennung nicht versagen können, die ihn das neue Mittel finden liess, die Huld seiner hohen Gebieterin auf sich zu ziehen.[1])

Wurden die bereits erwähnten Gestalten zweifach allegorische genannt, so sind die übrigen als einfach allegorische zu bezeichnen. Gehörten nicht gerade sein erstes („The Woman in the Moone") und sein letztes Drama („Love's Metamorphosis") zu der ersten Abtheilung, so läge die Vermuthung nahe, dass Lyly, ausgehend von den Moral-plays eine Verschmelzung der Allegorie derselben mit der in „The Shepheardes Calendar" Ausdruck findenden vollzogen, sich aber dann entschieden zu letzterer gewandt hätte. Dem ist aber thatsächlich nicht so.

---

[1]) Immerhin würde dies einen Schatten auf den Charakter des Dichters werfen, wenn nicht unzweideutige Beweise dafür vorlägen, dass es Lyly wirklich darum zu thun war, die Sitten des Hofes zu kritisiren, was allerdings bei dem Charakter der Elizabeth nur mit der äussersten Vorsicht — am sichersten durch Ironie, die sie nicht verstand — geschehen konnte.

Die einfach allegorischen Figuren der lyly'schen Dramen gruppiren sich wie folgt:

a) Personificationen von Abstracten: Concord, Discord, Nature (in „The Woman in the Moone");

b) mythologische Gestalten für Abstracta: Cupid, Venus (in „Sapho", „Gallathea". „The Woman in the Moone", „Love's Metamorphosis"), Joculus („The Woman in the Moone"), Neptun („Gallathea"), Bacchus, Apollo, Pan („Midas");

c) mythologische Personen für historische: Endimion, Phao („Sapho");

d) vom Dichter erfundene Namen für historische Personen: Eumenides (Earl of Sussex), Corsites (Sir Edward Stafford), Geron (Earl of Shrewsbury), Sir Tophas (Steffen Gosson), Floscula (Countess of Essex), Semele (Lady Frances Sidney), Dipsas (Countess of Shrewsbury), — in „Endimion" — Motto (Antonio Perez), Sophronia (Isabella von Spanien) — in „Midas". — Man sieht, dass die meisten allegorischen Figuren in der letzten Gruppe zu finden sind, und es würden deren noch mehr sein, hätte sich Halpin auch noch auf eine sorgfältige Untersuchung von „Sapho und Phao" eingelassen.

Als Ganzes betrachtet ist das Drama „Endimion" die allegorische Darstellung der Versöhnung der Elizabeth mit Leicester, welcher 1575 in Kenilworth in Ungnade gefallen war. Das Nähere darüber findet sich in Halpins Abhandlung. Das Drama „Midas" wird von Halpin als allegorische Verspottung der England und den Protestanten feindlichen Bestrebungen Philipps II. dargestellt. „Gallathea" und „Love's Metamorphosis" können als allegorische Verherrlichung des Sieges wahrer Liebe über die falsche Keuschheit bezeichnet werden, welche auch die Ehe für verwerflich hält, und deren — wenigstens öffentliche — Hauptvertreterin in England Elizabeth war. In „Sapho" hingegen wird, jedenfalls zur Genugthuung der heuchlerischen Königin, der Triumph jener Keuschheit über die Liebe, der Sapho über Venus, dargestellt. In „The Woman in the Moone" hingegen scheint der Dichter in Anlehnung an die Moral-plays den Triumph der Natur über die Geschöpfe

zu feiern (cf. „The Woman in the Moone“ V; Fairh. II, p. 209):
(Enter Nature)
Nature: 'Envious planets, you have done your worst,
Yet in despight of you Pandora lives . . .'

Wenn man von dem Gesichtspunkte ausgeht, dass die Allegorie die beste ist, welche auch dann noch verständlich bleibt und Genuss gewährt, wenn man die Urbilder der allegorischen Gestalten und die Absicht des Dichters nicht kennt, so sind die angeführten Dramen Lyly's keineswegs zu verwerfen. Wohl aber trifft den Dichter der Vorwurf, die einzelnen allegorischen Gestalten nicht sorgfältig genug behandelt zu haben. Denn bei diesen muss das Princip der grössten Einfachheit herrschen. Erfordert das Verständniss der Allegorie von dem eingeweihten Hörer oder Leser schon eine gewisse Denkthätigkeit, so wird diese doppelt nothwendig, wenn dieselbe Figur nach verschiedenen Seiten hin allegorisch aufzufassen ist, und es wird das Verständniss dadurch erschwert. Dieser Vorwurf trifft jedoch weniger den Dichter, als seine Zeit. Das damalige Publikum, das als in den Sinn der Allegorie eingeweiht betrachtet werden muss, war durch die Moral-plays mehr auf das Verständniss solcher Stücke vorbereitet, als dies der Leser unserer Zeit ist, und hörte mit weit weniger Kritik zu, als der Leser der Neuzeit liest. Diese Behauptung gilt auch dann noch, wenn man annimmt, dass Lyly's Publikum nur aus Gebildeten bestanden habe, d. h. aus Damen und Herren des Hofes, die gleich der Königin Latein und Griechisch verstanden, und Ovid und Virgil gelesen hatten. Ungeachtet seiner Belesenheit war es dem damaligen Publikum im allgemeinen nicht möglich, sich in den Geist des klassischen Alterthums zu versetzen. Sie betrachteten vielmehr jenes nur als ein Spiegelbild ihrer eigenen Zeit, übertrugen ihre Anschauungen auf dasselbe und vollzogen so unbewusst eine Umbildung des klassischen Alterthums in das Romantische. Die zahlreichen Berührungspunkte, welche klassisches Alterthum und Mittelalter dadurch erhielten, erleichterten den fantasiereichen Zeitgenossen Lyly's eine Vermengung beider. Unser Dichter steht also durchaus in der Anschauung seiner Zeit,

wenn er in der einen Scene Jupiter als Lenker der menschlichen Geschicke und verliebten Gemahl der eifersüchtigen Juno („The Woman in the Moone", II, 1) ganz im Geiste Ovids auftreten lässt, und dann in der letzten Scene den erlauchten Weltbeherrscher als einfachen Planeten mit anderen Himmelskörpern zusammen im Sinne des christlichen Mittelalters mitwirken lässt.

Was aber dem damaligen (Hof-) Publikum vor allem Anderen anziehend sein musste an Lyly's Allegorie, ist die Gewandtheit, mit welcher er die auf der Bühne allegorisch zu verherrlichen wusste, von deren Gnade das Wohl und Wehe Aller abhing, die am Hofe lebten, Elizabeth. Wohl hatte man sie in Gedichten aller Art schon früher besungen, aber noch keiner hatte es gewagt, die 'unvergleichliche Königin' auf der Bühne öffentlich darzustellen. Die Deutlichkeit, mit der er sie in Endimion als Cynthia allegorisirt, musste bei den Zeitgenossen Staunen und Bewunderung erregen. Und hierin, in der allegorischen Darstellung der Königin und verschiedener Glieder der Hofgesellschaft einerseits und in der Verwendung der klassischen Mythologie zu diesem Zwecke andrerseits, sowie endlich in der sogenannten zweifachen Allegorie liegt das Wesen der Lyly'schen Allegorie, so weit man bei derselben von einem Grundzuge sprechen kann.

In engem Zusammenhang mit der Vorliebe von Lyly's Publikum für allegorische Darstellungen steht die Freude desselben an Maskenspielen und Pantomimen (Dumbshows), sowie an Verkleidungen. Eine Dumbshow kommt in „Endimion" (II, 2) vor und wird vom Dichter ausführlich beschrieben. Dasselbe giebt den Schlüssel zum Drama „Endimion". Während so das Dumbshow in einem inneren Zusammenhange mit dem Drama steht, dienen die Elfentänze augenscheinlich nur dazu, Abwechslung in die Scene zu bringen. In „Endimion" zwar findet noch eine Beziehung der Elfen zum Inhalte des Dramas statt („Endimion", IV, 3), in „Gallathea" dagegen (II, 2) ist dies in keiner Weise der Fall. Verkleidungen, welche in Shakespeare's Dramen von so grosser Tragweite sind, wendet Lyly in „Gallathea" an, wo die beiden Jungfrauen (Gallathea und Phillida)

in Männertracht auftreten, Cupid sich als Nymphe, Neptun sich als Hirt verkleidet hat, und in „Mother Bombie", wo die Verkleidung von Candius und Livia sehr wesentlich ist für den Verlauf des Stückes. Ein origineller Zug ist es, wenn Lyly den Stesias in den Kleidern der Pandora, seiner Frau, den Liebhabern derselben im Finstern aufpasst, um sie zu prügeln („The Woman in the Moone", IV, 1; Fairh. II, p. 196 ff.).

IV. Quellen und Stoffe der Dramen Lyly's.

Es ist bekannt, dass die Stoffe der Mysteries oder Miracle-plays der Bibel entnommen waren. Auch den Moralplays lagen Anfangs biblische Stoffe zu Grunde. Die zu Anfang des 16. Jahrhunderts aufgekommenen Interludes (Heywood) behandelten zuerst Ereignisse des täglichen Lebens im Gegensatze zu den vorhergenannten Gattungen des englischen Dramas. Auch in den Moral-plays, in welche nach und nach Handlung hineinkommt, ist um diese Zeit ein Drängen nach Stoffen wie in den Interludes bemerkbar. Doch erst zu „Damon und Pythias" von Richard Edwards (1564—65) bemerkt Collier (Annals, III, 6): 'It was nearly new at the date when this piece was written to bring stories from profane history upon the stage: Damon and Pythias was one of the earliest attempts of this kind'. Die Vorliebe für klassische Stoffe, genährt durch die sich steigernde klassische Bildung der Engländer, liess die Dichter immer häufiger klassische Stoffe wählen, so dass Collier in dem Verzeichniss der von 1568—1580 am Hofe aufgeführten 42 Dramen schon 18, also beinahe die Hälfte, mit klassischen Stoffen aufzählt.

Auch Lyly suchte seine Stoffe, sowohl aus Neigung als auch wohl in der Hoffnung, dadurch einen besseren Eindruck bei der Königin zu erzielen, auf dem Gebiete der klassischen Mythologie. Seine Hauptquellen waren Ovid's Metamorphosen, doch schöpfte er auch aus den Heroides und aus Plinius' Historia Naturalis. Wie dies geschah, wird eine kurze Betrachtung der einzelnen Dramen ergeben.

In „Midas“ hat sich Lyly so eng an die bekannten Ovid'schen Fabeln (Metam. 11, 12 ff.) angeschlossen, als dies im Drama überhaupt möglich ist. Ausser unbedeutenden Nebensachen hat er weder Neues hinzugefügt noch in seiner Quelle Vorhandenes weggelassen. Aehnlich verfuhr er in „Campaspe“. Den Stoff zur Handlung dieses Dramas fand er in Plinius' Historia Naturalis 35, c. 10; zu den komischen Scenen verwandte er die bekannten Anecdoten von dem Cyniker Diogenes. Mit dichterischer Freiheit dagegen behandelte er das, was er in Ovid's Heroides, Ep. 15, fand. Er erweiterte und vertiefte nicht allein den Inhalt, sondern er änderte auch den Hauptzug, das hoffnungslose Schmachten der Sapho nach Phao, so um, dass am Schlusse Phao von einer Leidenschaft zu Sapho erfasst wird, welche um so unglücklicher ist, als Sapho, der Liebe nicht mehr zugänglich, dieselbe nicht zu erwiedern vermag. In „Endimion“ deutet der Name des Dramas schon auf den Edymionmythus hin; doch sind diesem nur zwei Züge entlehnt: der lange Schlaf im Mondenschein und der Kuss der Selene (Cynthia). Der übrige Inhalt des Dramas verdankt seine Gestalt der Fantasie des Dichters, welche zum Theil durch die Ereignisse in Kenilworth (1575) geleitet wurde. Das gemeinsame zwischen „Midas“, „Campaspe“, „Sapho“ und „Endimion“ ist, dass sie die Schicksale von Königen und Königinnen behandeln. Midas, Alexander und Sapho werden dabei von ihren Schwächen bez. Verirrungen geheilt, Cynthia dagegen erscheint stets im Glanze königlicher Majestät und edler Jungfräulichkeit, frei von menschlichen Neigungen und Schwächen.

Zwei Mythen, der von Andromeda, welche an den äthiopischen Felsen geschmiedet ist, und der von Iphis und Ianthe (Ovid, Metam. 9, 666) sind von Lyly in „Gallathea“ verwandt; doch tritt keiner von beiden sehr hervor. Die Haupthandlung die Schicksale zweier Jungfrauen in Männerkleidern und die Angriffe Cupido's auf Diana's Nymphenschaar, sind von des Dichters eigener Erfindung. Aehnlich wie in „Gallathea“ ist in „Love's Metamorphosis“ die Sage von Erysichthon (Ovid, Metam. 8, 741—881) verwoben; während die Haupthandlung, die Ge-

winnung spröder Nymphen der Ceres durch Jäger, welche sie lieben, wiederum aus der Fantasie des Dichters entsprungen ist. Und so bezeichnet Lyly selbst „The Woman in the Moone", welches Drama die Geschichte von Pandora und vier utopischen Schäfern enthält, als 'a dream', ein Kind seiner Fantasie. Anklänge an den Pandoramythus und die Sage vom Mann im Monde (cf. Osk. Peschel, Ausland 1869, No. 45 und Fairholt II, 282) finden sich darin. So bilden die Stoffe von „Gallathea", „Love's Metamorphosis" und „The Woman in the Moone" wieder eine Gruppe für sich. Sie behandeln die unbedeutenden Geschicke von Hirten und Nymphen, zu denen sich Götter gesellen.

Enthielten die Stoffe aller bisher aufgezählten Stücke Lyly's mythologische Elemente, welche in verschiedener Weise vom Dichter benutzt wurden, so ist der Stoff von „Mother Bombie" völlig frei von Allem, was an die klassische Mythologie erinnert. Doch kann das Drama auch nicht geradezu als eine freie Schöpfung der lyly'schen Fantasie bezeichnet werden, weil es eine Nachahmung der plautinischen Comödie ist. Ohne den Stoff von Plautus zu entlehnen, formte er sein Lustspiel nach dem Muster, das ihm die plautinische Comödie bot, so, dass, wie in jenem häufig der Fall ist, zwei Verliebte mit Hülfe verschlagener Bedienter und gegen die Pläne ihrer Väter sich heirathen.

Sieht man von „Mother Bombie" ab, so lässt sich im Allgemeinen von den lyly'schen Dramen sagen, dass sie Elemente der klassischen Mythologie und Geschichte in verschiedenem Maasse enthalten, welche jedoch nur in einigen Fällen überwiegen: häufiger ist der Kern des Stoffes von des Dichters eigener Erfindung und nur mit jenen Elementen gemischt.

V. Die Technik der lyly'schen Dramen.

Die Dramen Lyly's nehmen unter denen der zeitgenössischen Dramatiker eine eigenthümliche Stellung ein. Mit Ausnahme von Greene wandten sich die Dramatiker, welche gleich-

zeitig mit Lyly oder nach ihm vor Shakespeare auftraten, dem Gebiete der Tragödie zu, und insbesondere dem heroischen Drama. Es war dies die ganz natürliche Wirkung einer Zeit, die ebenso reich an bedeutenden Männern als an grossen, Völker bewegenden Ereignissen und Thaten war. Durch Vorführung blutiger Gräuelscenen und gewaltiger Leidenschaften suchten die Dichter den Geschmack des Publikums zu befriedigen. Doch wurde dadurch ihre Aufmerksamkeit von einer genauen Charakteristik ihrer Helden und der genügenden Motivirung der Handlungen derselben abgelenkt. Ihre Dramen erhielten einen mehr epischen als einen specifisch dramatischen Charakter. Lyly's Dramen lassen sich im Allgemeinen als Comödien und zwar als Hofcomödien bezeichnen. Da sie jedoch untereinander viele Verschiedenheiten aufweisen, so lässt sich im Allgemeinen nur Weniges bemerken.

Wie alle englischen Dramatiker von den frühesten Zeiten bis auf Shakespeare (Collier, Annals. II, 414) beobachtet auch Lyly die Einheit des Ortes und der Zeit nicht streng.[1]) Auch darin stimmt Lyly mit seinen Zeitgenossen überein, dass er die Mehrzahl seiner Dramen (nur „Mother Bombie" und „Love's Metamorphosis" sind ausgeschlossen) mit einem Prologe versieht. Der Zweck dieser Prologe ist nicht der, den Inhalt der Dramen in kurzen Zügen mitzutheilen, sondern durch wohlgesetzte Reden das Wohlwollen der Zuhörer für das Stück, den Dichter und die Darsteller zu gewinnen. Von „Campaspe" und „Sapho" sind je zwei Prologe erhalten, von denen je einer für das ‚Blacke-Friers-Theatre' und einer für die Aufführungen bei Hofe bestimmt war. Nur „Campaspe", „Sapho" und „Gallathea" schliessen mit einem Epilog, ersteres mit zweien. Die Epiloge haben einen ähnlichen Inhalt wie die entsprechenden Prologe. Es ist auffallend, dass Lyly's letztes Stück, „Love's Metamorphosis" und eins der letzten, „Mother Bombie", weder Prolog noch Epilog besitzen. Erkannte der Dichter, dass beide keine nothwendigen Bestandtheile eines

[1]) Ueber die Einheit der Handlung wird bei den einzelnen Dramen gesprochen werden.

Dramas sind? Sämmtliche Dramen sind in fünf Acte, die Acte in Scenen getheilt, in „The Woman in the Moone" jedoch nur der dritte Act. Ausser „The Woman in the Moone" sind sämmtliche Dramen Lyly's in Prosa geschrieben. Zur näheren Untersuchung der Technik der Dramen scheint es angemessen, dieselben in vier Gruppen zu theilen, deren erste „Campaspe" und „Midas" bilden.

Diese beiden Dramen, wenn sie überhaupt den Namen verdienen, sind dialogisirte Anecdoten. Es wurde schon bei der Besprechung der Stoffe darauf hingewiesen, dass sich Lyly grade hier sehr genau an die vorliegenden Stoffe gehalten hat. Dem Drama hat er dadurch geschadet. Der Dichter selbst mochte diese Schwäche fühlen, wenn er im Prologue at the Blacke-Friers zu „Campaspe" (Fairh. I, 89) sagt: ‚The haste in performing shall be our excuse'.

„Campaspe" hat immerhin den Vorzug nur ‚eine' Anecdote zu enthalten — die Einheit der Handlung ist gewahrt — während in „Midas" deren zwei nur durch die Person des Königs verknüpft sind, ohne dass im übrigen ein innerer Zusammenhang zwischen ihnen stattfindet. Es fehlt also die Einheit der Handlung, welche zu den Hauptbedingungen eines guten Dramas gehört. Dagegen ist in „Midas" weit mehr Handlung als in „Campaspe", welches eher eine Begebenheit darstellt, als Handlung im Sinne des Dramas: nämlich wie sich Alexander in eine schöne Gefangene, Campaspe, trotz der Gegenvorstellungen seiner Umgebung verliebt und sie dann grossmüthig an seinen Hofmaler verheirathet, als er bemerkt, dass sich beide lieben. Es wird also nur die Leidenschaft an sich und nicht ‚die' dargestellt, welche zur That leitet. Und das ist nicht dramatisch (Freytag, Technik des Dramas, Ed. III, p. 16). Derselbe Tadel trifft „Midas", in dessen beide Theile sich kein Zusammenhang bringen lässt; es folgen die beiden Theile des Dramas nicht nothwendig auseinander. Der Erfolg dieses Stückes beruht jedenfalls auf seiner allegorischen Bedeutung und auf den zahlreichen komischen Scenen. So gehört z. B. die Scene (I, 2) zwischen Licio, Petulus und Pipenetta zum besten dieser Art bei Lyly. Ruhte jedoch in „Midas" der

Schwerpunkt auf der Allegorie, so mussten in „Campaspe" die komischen Scenen allein die Zuschauer für die Schwäche des Stückes als Drama entschädigen. Dass dies in der Absicht des Dichters lag, ist unverkennbar. Die specifisch komischen Scenen, welche zum Theil mit denen von Shakespeare wetteifern können, stehen nämlich in ausserordentlich losem Zusammenhange mit der Haupthandlung, so dass man sie nicht mehr als Situationsscenen bezeichnen kann. Ueber ihren Inhalt wird noch weiter unten zu handeln sein. Es wurde bereits erwähnt, dass diese Art des Dramas sich bereits in Edwards „Damon und Pythias" (ca. 1564) findet.

Die zweite Gattung der lyly'schen Dramen wird vertreten durch „The Woman in the Moone". Es ist dasjenige unter den Dramen Lyly's, welches die Verbindung zwischen diesen und den Moral-plays herstellt, indem es die Eigenthümlichkeiten beider sozusagen in sich vereinigt. Die Gestalten der Moral-plays erscheinen hier mit solchen der späteren Dramen unseres Dichters in einem Stücke, das, ohne ein vollendetes Drama zu sein, immerhin beachtenswerthe Anläufe zu einem solchen zeigt. Die Verbedingungen zu einem wirklichen Drama sind in „The Woman in the Moone" gegeben, es lag nur an der Ausführung des Dichters. Doch war dieser noch zu sehr in der Anschauung der Moral-plays befangen, um die strengen Regeln des Dramas beachten zu können. Aehnlich wie in „Sapho" (wo Venus beim Beginn des Stückes ihre Absichten auf Sapho verräth) nehmen sich hier die Planeten, gereizt durch die Erschaffung der Pandora, deren Vorzüge die der Planeten übertreffen, vor, das Geschöpf der Natur zu verderben. Dieser Anfang hat etwas entschieden Dramatisches. Die Erschaffung der Pandora (Act I) dient als Exposition in der zugleich das erregende Moment für die Planeten liegt. Ihre Erregung, ihr Unwille, treibt sie zum Handeln. Die Art, in der der Dichter die Planeten handeln lässt, ist jedoch verfehlt. Die Motivirung dessen, was in den einzelnen Scenen geschieht, geht dadurch verloren, dass die einzelnen Planeten, welche ganz nach mittelalterlicher Anschauung nach einander herrschen, den Willen der Pandora gänzlich beeinflussen.

Letztere verliert dadurch jeden individuellen Zug und hört auf, ein dramatischer Character zu sein. Es wäre für den Dichter und das Drama vortheilhafter gewesen, hätte er z. B. die Venus in Vertretung der übrigen Planeten handeln lassen. Dann wäre es ihm auch leichter geworden, den utopischen Schäfern geeignetere und bessere Rollen zuzutheilen; während diese so, völlig abhängig von der jeweiligen Laune der Pandora, sich durch keinen characteristischen Zug von einander unterscheiden. Endlich hätte sich dann auch ein besserer Abschluss des Stückes finden lassen; denn wenn alle Scenen motivirt sind, so lässt sich der Schluss leicht motiviren. Die Weise in der das Stück jetzt abschliesst, ist, für den Leser von heute wenigstens, durchaus unbefriedigend. Die Gestalt des Narren Gunophilus hätte natürlich dessen ungeachtet beibehalten werden können. Das ganze Stück ist als ein misslungener Versuch des Dichters zu betrachten, das Moral-play durch Einführung wirklicher, d. h. nicht allegorischer Personen in ein Lustspiel umzugestalten. Für die Zeitgenossen freilich, die weder die Fehler der Allegorie noch die Mängel der Technik bemerkten, war das Stück sehr anziehend, theils durch die Neuheit der allegorischen Figuren, theils durch die seltsamen Schicksale der Pandora und ihrer Liebhaber und nicht am wenigsten durch die Spässe und Streiche des Narren Gunophilus. Ist das Stück auch als Drama verfehlt, so ist doch das Bestreben des Dichters nicht zu verkennen, sein Werk möglichst unabhängig von dem vorliegenden Stoff darzustellen.

Die dritte Gruppe der lyly'schen Dramen wird repräsentirt durch „Gallathea“ und „Love's Metamorphosis“. Man kann diese Stücke als Hirtendramen bezeichnen, die sich hauptsächlich dadurch von „The Woman in the Moone“ unterscheiden, dass ihnen der den Moral-plays entnommene allegorische Apparat fehlt. An den gegebenen Stoff — so weit man in beiden von einem solchen reden kann — bindet sich der Dichter ebenfalls wenig. Das Gemeinsame an beiden Stücken ist, dass es sich in ihnen um die Liebesleidenschaft von Förstern, Schäferinnen und Nymphen handelt, in deren An-

gelegenheiten sich Götter mischen. Beide Stücke feiern den Triumph der Liebe, als der wahren Bestimmung des Menschen, über die nymphenhafte Keuschheit. Der Vertreter des sieghaften Principes ist in beiden Fällen Cupido, ihm zur Seite steht in „Gallathea" seine Mutter Venus. Die Herrschaft, bez. der Kampf des blinden Gottes erstreckt sich in beiden Dramen nicht nur auf Nymphen sondern auch auf sterbliche Menschen, welche in „Gallathea" bedeutend in den Vordergrund treten, während in „Love's Metamorphosis" umgekehrt die Nymphen eine sorgfältigere Behandlung erfahren als die Menschen. Obgleich in „Gallathea" der Hauptaugenmerk des Dichters augenscheinlich auf Gallathea, die Titelheldin und ihre Genossin Phillida gerichtet ist, so lässt sich doch nicht behaupten, dass das, was die beiden Mädchen thun, dramatisch sei. Der Dichter lässt beide, nachdem sie, jede allein, den Grund ihrer Verkleidung aus dem Munde ihrer Väter vernommen haben, scheu den Wald durchirren und dann in Liebesleidenschaft für einander entbrennen. Dies wäre etwa die Exposition und das erregende Moment eines Dramas. Statt dass aber nun die beiden Mädchen durch ihre Leidenschaft zu einer That gedrängt werden, begnügen sie sich damit, durch sämmtliche Acte hindurch verliebte Reden zu wechseln. Der Dichter schildert nur Leidenschaften, und das ist nicht dramatisch. Weit mehr dramatische Elemente birgt die Rolle des Cupido. Eine Nymphe der Diana prahlt mit der unbesiegbaren Keuschheit der Nymphenschaar. Cupido, dadurch gereizt, beschliesst, ihnen zu zeigen, dass er ein nicht zu verachtender Gott sei. (I, 1). Bald irren die Nymphen von seinen Pfeilen verwundet, liebeskrank umher. Obgleich in Nymphenkleidung maskirt, wird der schelmische Gott schnell entdeckt, gefangen und von Diana hart behandelt; bis sich Venus und Neptun in's Mittel legen und ihn befreien. Hier sind alle Erfordernisse eines Dramas erfüllt, und der Dichter hätte von diesem Gesichtspunkte aus besser gethan, die Nebenhandlung zur Haupthandlung zu machen. Die einzelnen Theile des Dramas, in welchen Cupido und die, in welchen die Hirtenmädchen am meisten in den Vordergrund treten, gehen vom Anfange des

Stückes bis fast an das Ende desselben unabhängig von einander und zusammenhangslos neben einander her; nur am Schlusse wirkt die eine Partie auf die andere durch das Hinzukommen von Venus und Neptun. Eine strenge, geschlossene Einheit der Handlung liegt also hier nicht vor. Tanz und Spiel von Feeen und Elfen ist in die dritte Scene des zweiten Actes ohne jegliche Verbindung mit der Handlung eingelegt. Ebenso sind verschiedene komische Scenen ohne Zusammenhang mit der Haupthandlung eingeflochten.

Die mangelhafte Verknüpfung von Haupt- und Nebenhandlung hat der Dichter in „Love's Metamorphosis" glücklich vermieden. Gleich im ersten Akte wird Erisichthon, der Held der Nebenhandlung, dadurch, dass er einen geheiligten Baum fällt, in die Haupthandlung hineingezogen; und ähnlich wie dies in „Gallathea" der Fall, spielt er dann bei der Katastrophe eine wesentliche Rolle. Mit dem vorher besprochenen theilt dies Stück die Eigenthümlichkeit, dass die Nebenhandlung mehr dramatische Elemente enthält, als die Haupthandlung. Der Zorn Erisichthon's über das Gebahren der Nymphen der Ceres, seine daraus entstehende übereilte That, das Fällen des der Ceres geheiligten Baumes und die Rache der beleidigten Göttin, alles dies ist unzweifelhaft dramatisch. Wie aber die Haupthandlung nicht viel mehr ist, als die Darstellung einer ovid'schen Metamorphose, so hat Lyly die Nebenhandlung schon im Sinne Ovid's behandelt und das dramatische Element vernachlässigt. Auffallend ist der Mangel an den in Lyly's übrigen Stücken so häufigen komischen Scenen. Doch hat das Stück dafür den Vorzug einer verhältnissmässig einheitlichen Handlung.

In Bezug auf seine dramatische Gestaltung mehr zwischen der dritten und vierten Gruppe der Dramen Lyly's stehend, neigt „Sapho und Phao" doch mehr zu letzterer hin. Die vierte Gruppe enthält diejenigen Bühnenwerke Lyly's, welche auf den Namen Drama ein wirkliches Anrecht haben: „Endimion", „Mother Bombie" und „Sapho". Letzteres Drama kann jedoch nur unter der Bedingung hierher gerechnet werden, dass nicht Sapho sondern Venus die Heldin des Stückes ist. Es ist

bereits gesagt worden, dass in der Gestalt der Sapho Elizabeth, die Königin, verherrlicht worden ist. Das würde an sich kein Fehler sein, wenn die Königin in einer Weise dargestellt wäre, die sie zum Prototyp einer ganzen Klasse von Menschen hinstellte, etwa von Spröden, die endlich von Liebe besiegt werden, wie in „Love's Metamorphosis". So aber nimmt die Entwickelung des Dramas eine dem Anfange nicht entsprechende Wendung, indem Sapho die Liebesleidenschaft überwindet, um sich an Stelle der Venus selbst zur Liebesgöttin zu machen. Dieser Zug schadete dem Drama ebenso sehr, als er der Elizabeth schmeicheln musste. Es wird dadurch das, was dieses Drama darstellt, rein zufällig und individuell und verliert seine poetische, allgemein verständliche Bedeutung (Freytag a. a. O. p. 116). Wird jedoch statt Sapho Venus als Heldin betrachtet, so lässt der Aufbau des Dramas fast nichts zu wünschen übrig. In der Exposition beschliesst Venus, die von Liebe bisher unberührte Sapho in Phao verliebt zu machen, indem sie dem Phao göttliche Schönheit verleiht. Sapho, in Phao verliebt und von diesem schwärmerisch wieder geliebt, fleht in ihrem Liebesweh Venus um Hülfe an. Nun aber fallen die Folgen ihrer eignen That auf Venus zurück; sie verliebt sich selbst in den schönen Fährmann und verlangt von ihrem Sohne, dass er, mit von Vulkan geschmiedeten Pfeilen, das Herz des Phao von Sapho ab und ihr zuwende. Der Knabe wird jedoch zum Verräther an seiner eigenen Mutter und führt so den Eintritt der Katastrophe herbei. Sapho ist entzaubert und beraubt, Kraft ihrer Jungfräulichkeit, die liebeskranke Venus ihrer Herrschaft. Phao bringt sein Leben hin mit Seufzen und Wünschen für Sapho.

Wie in „Sapho", so ist auch in „Endimion" der Titelheld nicht der eigentliche Träger der Handlung, sondern Tellus, die von Endimion verschmähte Geliebte. In der Exposition des Dramas liegt zugleich das erregende Moment. Endimion liebt die Cynthia und hat Tellus, seine frühere Geliebte verlassen, obgleich er ihr Treue heuchelt (II, 1). Das Bewusstsein, in ihrem heiligsten Gefühlen gekränkt zu sein, treibt Tellus zu einer verhängnissvollen That. Sie versenkt den ungetreuen

Geliebten durch die Zauberin Dipsas in einen tiefen Schlaf. Der Höhepunkt der Handlung ist damit erreicht. Die Gegenspieler treten in Gestalt von Cynthia und Eumenides in die Handlung ein. Ihren Bemühungen gelingt es, den Schläfer zu erwecken. Das Gericht, welches Cynthia darauf hält, ist die Katastrophe, welche über Tellus hereinbricht. Es geschieht jedoch Gnade vor Recht, Tellus wird anderweitig verheirathet und das Stück endigt zur Zufriedenheit aller Betheiligten.

In „Mother Bombie" lieben sich Candius und Livia gegen den Willen ihrer Väter, welche alles aufbieten, um die Vereinigung der Liebenden zu verhindern. Candius soll Silena, Livia dem Accius vermählt werden. Unterstützt durch die ränkevollen Diener ihrer Väter gelingt es jedoch den Liebenden verkleidet und in Gegenwart der nichts ahnenden Väter ihren Bund durch des Priesters Hand segnen zu lassen. Als die Väter zu spät die Wahrheit erfahren, fügen sie sich mit Würde ins Unvermeidliche. Das Ganze ist ein vortreffliches Intriguenstück.

In Bezug auf den dramatischen Aufbau ist also diese letzte Gruppe den übrigen bedeutend überlegen; doch zeigen die einzelnen Dramen unter sich manche Verschiedenheiten, namentlich in der Nebenhandlung und den Nebenpersonen. In den übrigen Dramen ging die Nebenhandlung, soweit von einer solchen die Rede sein konnte, neben der Haupthandlung her, ohne mit ihr organisch verbunden zu sein. In „Love's Metamorphosis" nur hatte Lyly mit einigem Erfolg den Versuch gemacht, beide Handlungen zu verknüpfen.

„Sapho und Phao" ist sehr reich an Situationsscenen. Eine eigentliche Nebenhandlung existirt jedoch in diesem Drama nicht. Sapho, Phao, Venus, Cupid, die einzigen handelnden Personen, vereinigen sich in der Haupthandlung. Anders ist es in „Mother Bombie", wo der technische Apparat viel grösser ist. Die Nebenhandlung ist hier unbedingt nöthig zum Fortschritt der Haupthandlung (IV, 1). Sie wird jedoch nicht nur als Mittel zum Zweck benutzt, sondern erhält ein selbstständiges Interesse durch die Gestalten der Pseudogeschwister Maestius und Serena, welche, obgleich sie sich selbst für Ge-

schwister halten, in Liebe zu einander entbrennen und am Schlusse, als sich die Wahrheit herausstellt, ein glückliches Paar werden. „Mother Bombie" nimmt, abgesehen von allem Anderen, eine Ausnahmestellung unter Lyly's Dramen ein, weil es als eine Nachahmung bezeichnet werden muss. An das spanische und italienische Lustspiel ist jedoch hierbei nicht zu denken. Die Tendenz derselben ist zu sehr von der des lyly'schen Lustspieles verschieden. Während es sich in jenen hauptsächlich um die Hörner dreht, welche in den „Lustigen Weibern von Windsor" eine so hervorragende Rolle spielen, handelt es sich in diesem um die Vereinigung zweier Liebenden, welche, obwohl frei von aller Empfindsamkeit, doch viel idealere Gestalten als die Helden jener romanischen Lustspiele sind. Unzweifelhaft waren es die römischen Lustspieldichter und insbesondere Plautus, von denen der Dramatiker Lyly lernte. In Italien und Spanien nicht nur, sondern auch in Frankreich und England wandte sich schon vor Lyly die Aufmerksamkeit der Gebildeten auf diese Lustspieldichter; sie wurden übersetzt und nachgeahmt. Schon im Jahre 1520 liess Heinrich VIII. von England eine Comödie des Plautus bei Hofe aufführen (Collier, Annals I, 88). Am Neujahrstage 1577 wurde die „History of Error" (Collier, Annals I, 237), wahrscheinlich eine Nachahmung von Plautus' Menaechmen, aufgeführt. Was Lyly zu der Nachahmung veranlasste, steht dahin. Jedenfalls weisen verschiedene Umstände darauf hin, dass er Plautus nachahmte. Vor allem ist es die Thatsache, dass die entscheidende Wendung in Mother Bombie durch die Diener herbeigeführt wird. Sie hauptsächlich planen die Intrigue und verschaffen den Liebenden die Gelegenheit zur Trauung. Die Diener sind hier an die Stelle der Sclaven im römischen Lustspiele getreten, welche in letzterem stets die Rollen haben, welche Lyly den Dienern zuertheilt hat. Sie helfen ihrem jungen Herren mit Gefahr ihres Lebens ein Mädchen gewinnen oder verschaffen ihm durch ihre Kniffe und Pfiffe Geld. Jedenfalls haben sie immer eine der Hauptrollen. Die Vertauschung der Kinder durch eine Amme (V, 3), welche schliesslich aus einem niederen Stande in den der Gebil-

deten, also einen höheren, kommen, erinnert ebenfalls an die plautinische Comödie, wo sich ja auch verschiedentlich am Schlusse herausstellt, dass solche, die bis dahin für unfrei galten, Kinder 'athenischer Bürger' sind. Schliesslich trägt der ganze Aufbau des lyly'schen Lustspiels zu sehr den Stempel der Technik des Plautus, um nicht auf die Nachahmung der lateinischen Comödie hinzuweisen. Ist es so einerseits unzweifelhaft, dass sich Lyly die Komödie des Plautus zum Vorbilde genommen hat (bei der Abfassung von „Mother Bombie"), so ist sein Bestreben anzuerkennen, möglichst viel national-englische Züge anzubringen. Aus diesem Bestreben gingen Auftritte hervor wie die Wirthshausscene (II, 5), das Auftreten des Hackneyman (IV, 2), der Wahrsagerin Mother Bombie (III, 4) etc.

In „Endimion" ist die umfangreiche Haupthandlung auf die Spieler und Gegenspieler so vertheilt, dass sie das mit umfasst, was bei einer andern Bearbeitung als Nebenhandlung hätte mehr gesondert und hervorgehoben werden können. Dem Dichter konnte jedoch an einer Erweiterung der Theile der Haupthandlung nicht liegen, weil er das Drama mit einer ausgedehnten Nebenhandlung, deren Held Sir Tophas ist, versehen hatte. Dieselbe ist von doppeltem Interesse. Es bedarf einer Erörterung, um dieses Interesse völlig klar zu legen.

Diese Erörterung betrifft die specifisch komischen Scenen in Lyly's Dramen. Es ist sehr zu bedauern, dass keiner der Litterarhistoriker, welche sich mit diesen Dramen beschäftigt haben, diesen Scenen Beachtung geschenkt hat; sie berühren dieselben nur ganz leicht und betrachten sie nicht vom Standpunkte der Technik sondern des Stils. Sie alle sind allzusehr geneigt, über das allegorische Element in diesen Dramen jedes andere zu übersehen und darüber auch die Schwierigkeiten zu vergessen, mit denen der Verfasser von Komödien damals zu kämpfen hatte, wenn er nicht die lateinischen Komödien einfach nachahmen wollte. Der Genius Shakespeare's freilich schwingt sich auch über diese Hindernisse leicht hinweg und erhebt sich im Lustspiel so hoch über Lyly, wie er im Trauerspiel über Marlowe steht. Ausser „Ralph Roister Doister"

von Nicholas Udall, das viele plautinische Elemente enthält, und dem weniger bedeutenden Lustspiele „Gammer Gurton's Needle", welches Still zugeschrieben wird, giebt es kein originalenglisches Lustspiel von Belang vor Lyly.

Wollte er also die Römer nicht nachahmen — er that es nicht vor 1588 — so musste er, da die genannten beiden Lustspiele sich für seine Zwecke (Hofdrama) nicht zur Nachahmung eigneten, mit Benutzung des durch die Interludes und Moral-plays Gebotenen Neues schaffen. Es ist schon gezeigt worden, dass er den Aufbau seiner Dramen, wenn auch nicht aller, besser gestaltete, als dies in den Moral-plays der Fall gewesen war, doch kam es für ihn, der sehr mit dem Geschmack seines Publikums, in erster Linie der Königin, zu rechnen hatte, darauf an, dessen Vorliebe für komische Scenen genug zu thun, an die es durch Devil und Vice der Moral-plays gewöhnt war. Schon ehe Lyly seine dramatische Thätigkeit begann, waren Devil und Vice, letzterer unter den verschiedensten Namen, getrennt, eins ohne das andere, auf der Bühne erschienen (Collier, Annals II, 265), ersterer wurde in dem Masse seltener wie letzteres häufiger auf der englischen Bühne gesehen. Lyly beschränkt sich darauf, die Gestalt des Vice nur in einem Falle, als Gunophilus in „The Woman in the Moone", seinem ersten Drama, mit den Functionen die es in den späteren Moral-plays ohne den Devil hat, einzuführen. In „Sapho und Phao", welches unstreitig zu seinen ersten Dramen gehört, liegt es einem Diener und einem Pagen ob (Molus und Cryticus), an Stelle des Vice die Zuhörer zu belustigen. War dies schon eine Neuerung, so musste der Inhalt der Rollen der Spassmacher dem Publikum noch mehr auffallen. Nicht zusammenhangslose Spässe über verschiedene Objecte, sondern eine allen Hörern leicht verständliche Satire ist der Gegenstand der Unterhaltung beider Burschen. Die Satire ist gerichtet gegen die mittelalterliche Philosophie und Logik, denen der Dichter auf der Universität schon so abhold war, insbesondere gegen die trockne Logik, von der Baco behauptet, dass sie mehr zur Befestigung des Irrthums als zur Erforschung der Wahrheit gedient habe. Eine köstliche Probe davon giebt

der 'Scholaris' Molus (Fairh. I, 176), indem er einem Cyclopen beweist, dass er der Teufel sei, weil er wie dieser schwarz sei.[1]) Ein kleiner Fortschritt hiergegen ist zu constatiren in „Gallathea". Wiederum sind es Diener, Raffe und Peter, welche hauptsächlich die Rollen der Spassmacher inne haben, auch ist der Hauptinhalt ihrer Rede satirisch. Die Spitze der Satire ist gegen die mittelalterliche Astrologie und Alchemie gerichtet, deren Urtheil Peter, der Diener des Alcumist, mit den Worten fällt (II, 3): '... such a beggarly science it is, and so strong on multiplication that the end is to have neither wit, gold, nor honesty'. Wie der Dichter schon durch den hinterlistigen Diener, der Raffe bereden will, seine Stelle zu übernehmen, die Lügenhaftigkeit des Standes dargethan hat, so vollendet er das Bild dadurch, dass er den Alcumist selber auftreten lässt. Wie er diesen der Verachtung preisgiebt, so macht er den Astrologen lächerlich, indem er ihn die Nativität von Alexanders grossem Rosse berechnen und darüber die Geldbörse zu seinen Füssen nicht sehen lässt (III, 3). Mariner, Dicke und Robin treten gegen Raffe und Peter in den Hintergrund. Obgleich hier so wenig wie in „Sapho" ein directer Zusammenhang zwischen diesen Scenen und der Haupthandlung stattfindet, sind sie doch untereinander in eine, wenn auch nur lose Beziehung gesetzt (cf. I, 4 ... this day twelwemounth let us all meete heere again; V. 3 'Come, Robin, I am glad I have met with thee etc.). Directer als hier sind in „Campaspe" die Scenen in Beziehung gesetzt und erhalten einen Mittelpunkt durch die Figur des bekannten Cynikers Diogenes. Auch hier ist die satirische Absicht des Dichters nicht zu verkennen, in Diogenes einen der puritanischen Eiferer zu zeichnen, die damals anfingen, gegen das 'merry old England' zu zetern. Den Mittel- und Höhepunkt dieser Scenen bildet die Rede des Diogenes an die versammelten Athener (IV, 1). Der Zusammenhang dieser Scenen mit der Haupthandlung ist ausserordentlich lose.

---

[1]) Collier lässt diesen Umstand unerwähnt, obgleich er die Stellen, welche gegen die Geckenhaftigkeit der Hofleute gerichtet sind, citirt. Annals, III, 178.

In „Endimion" nun, um auf dieses Drama zurückzukommen, scheint der Dichter ganz besonders Sorgfalt auf die Behandlung dieser komischen Scenen verwandt zu haben, indem er sie zu einem geschlossenen Ganzen zusammenfügte und zur Nebenhandlung machte. Bei oberflächlicher Betrachtung scheint es, als ginge die Nebenhandlung nur leicht verknüpft neben der Haupthandlung her. Vergleicht man jedoch Haupt- und Nebenhandlung genauer, so stellt sich heraus, dass letztere ersterer parallel und dieselbe parodirend fortschreitet und zu gleicher Zeit mit jener abschliesst. Die Parodie erstreckt sich im Wesentlichen auf den Schwärmer Endimion, dessen Leidenschaft sich in Sir Tophas spiegelt. Es ist ein überaus feiner Zug Lyly's, das Ueberschwengliche, sozusagen Lunarische, in Endimions Empfindung durch den Gegensatz in Sir Tophas schärfer zu markiren. Der Zuschauer lernt Endimion nur als Anbeter der Cynthia in des Wortes vollster Bedeutung kennen. Sir Tophas dagegen erscheint zunächst als rauher Kriegsmann, Bramarbas und Eisenfresser, der stolz von sich sagt (I, 3) ‚I brook not this idle humour of love', um sich dann vor den Augen der Zuschauer auch äusserlich aus einem rauhen Krieger in einen seufzenden Verliebten (III, 3) zu verwandeln. Das Lächerliche und Abgeschmackte seiner Verliebtheit wird noch gesteigert durch ihren Gegenstand, die alte Hexe Dipsas, von der er (III, 3) eine überaus gelungene Beschreibung entwirft. Die Aehnlichkeit zwischen Haupt- und Nebenhandlung geht soweit, dass Tophas beabsichtigt, wie Endimion einen Schlaf von vierzig oder fünfzig Jahren zu thun (IV, 2). Und wie sich Endimion am Schlusse mit einem Substitut, der Hofdame Floscula, an Stelle der Cynthia, abfinden lässt, so ist auch (V, 3) der edle Ritter mit der Magd Bagoa an Stelle ihrer Herrin Dipsas zufrieden. Diese Art der Nebenhandlung findet sich im englischen Lustspiel zuerst bei Lyly, und bei Lyly in der Vollendung nur in „Endimion". Es braucht nicht hervorgehoben zu werden, dass eine solche Nebenhandlung dem Wesen des Lustspieles besonders entspricht, und dass sie dem Dichter die beste Gelegenheit giebt zu feiner Schattirung und Vertiefung, wenn er die Vortheile zu benutzen versteht. Und

dies lässt sich am besten an Shakespeare studiren. Es hiesse zu weit gehen, wollte man behaupten, dass Shakespeare diese Kunst von Lyly's „Endimion" allein lernte; doch ist sicher, dass „Endimion" und „Love's Labour's Lost" in dieser Beziehung vielfach übereinstimmen. Und da für ausgemacht gelten kann, dass „Endimion" früher abgefasst ist, als „Love's Labour's Lost",[1]) so steht der Annahme nichts entgegen, dass hier durch Lyly ein wesentlicher Einfluss auf Shakespeare's Technik geübt wurde. In der Haupthandlung von „Love's Labour's Lost" bricht ein König mit seinen Cavalieren das Gelübde eine gewisse Zeit nach gewissen Regeln zu leben (I, 1). Es wird ausdrücklich gesagt (ib.), dass Don Adriano de Armado dem Hofe zur Belustigung dienen soll. Er hat ebenfalls seine Theilnahme bei dem Unternehmen des Königs gelobt (I, 2). Eher noch als der König und die Cavaliere jedoch sündigt er gegen das Gelöbniss, indem er sich in die Magd Jaquenette verliebt; doch wie bei jenen ist auch bei ihm die Liebesmüh verloren (V, 1). Zu dieser Uebereinstimmung im Fortschritt und im Abschluss der Haupt- und Nebenhandlung kommt nun als interessantestes Moment, dass letztere das specifisch Komische ersterer grotesk verzerrt widerspiegelt. Wie in „Endimion" geschieht dies hauptsächlich durch den Bramarbas, dem der ebenso witzige als practisch verständige Page Motto zur Seite gestellt ist, wie dem Sir Tophas der Page Epiton. Es ist ganz natürlich, dass der Genius Shakespeare's der Kunst Lyly's in der Verknüpfung von Haupt- und Nebenhandlung überlegen ist. Dem älteren Dramatiker bleibt dessen ungeachtet das Verdienst, als erster unter den englischen Lustspieldichtern die einzelnen, durch die verschiedenen Acte des Dramas zu-

[1]) Die erste Quarto von „Love's Labour's Lost" ist 1589 gedruckt. Es ist kein sicherer Nachweis vorhanden, dass das Drama früher verfasst ist. Inhalt und Form deuten darauf hin, dass es zu den Erstlingswerken Shakespeares gehört. Es wird deshalb von Collier in das Jahr 1590 gesetzt. Die erste Quarto von „Endimion" erscheint 1591, es ist bereits nachgewiesen, dass das Stück höchstwahrscheinlich vor 1588 verfasst ist, woraus wenn auch nicht mit absoluter Sicherheit aber doch mit grosser Wahrscheinlichkeit der Schluss gezogen werden kann, dass „Endimion" vor „Love's Labour's Lost" entstanden ist.

sammenhangslos zerstreuten komischen Scenen zu einer Nebenhandlung vereinigt zu haben, die in engem, innerlichem Zusammenhange mit der Haupthandlung steht.

Es ist die Behauptung aufgestellt worden (E. Hermann, Shakespeare der Kämpfer I), dass in dieser komischen Nebenhandlung die Anfänge der Antimaske zu suchen seien. Diese Behauptung ist unrichtig. Die Anfänge der Mainmask[1]), nicht der Antimask, bilden die Hofmaskeraden des 14. und 15. Jahrhunderts, in welchem der Tanz die Hauptsache war. Um den Eintritt des Tanzes vorzubereiten, trat ein einziger Sprecher auf. Aus der einleitenden Rede dieses Sprechers wurde zur Zeit Jacobs I. Dialog. Die Tänze wurden vermehrt und zwischen dieselben ein Gesang eingelegt. Bis in das erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts sind die Maskenspiele im Allgemeinen nach folgendem Schema eingerichtet: Einleitender pathetischer Dialog. Auftreten der Maskers. I. Tanz, I. Gesang, II. Tanz, II. Gesang, III. Tanz, III. Gesang. Die Maskers gehen ab. Die Antimask dagegen taucht nicht vor dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts auf. Sie besteht zunächst aus Grotesktänzern, die analog der Mainmask einen Sprecher bekommen und später einen Dialog. Es ist selbstverständlich, dass der Inhalt der Anti-mask dem Character der Tänzer entsprechend, komisch war. Das Schema einer solchen vollständigen Maske ist nun folgendes: Einleitender komischer Dialog. Auftreten der Antimask. Antimask tritt ab. Auftreten der Mainmask wie oben. In Lyly's Dramen finden sich davon ausser den Elfentänzen („Gallathea" II, 3 und „Endimion" IV, 3) sowie den einzelnen Songs keine Spuren. Lieder finden sich ja schon lange vor Lyly im englischen Drama. Lyly liebt es, sie als Ausdruck der Stimmung in einzelnen Scenen einzuflechten.

Die einzelnen Scenen selbst unterscheiden sich in nichts als der ungebundenen Rede — „The Woman in the Moone" ausgenommen — von denen Shakespeare's. Die Zahl der Scenen eines Actes schwankt zwischen zwei und vier, wiederum mit

[1]) Soergel, die Engl. Maskenspiele, Diss., Halle, 1882.

Ausnahme von „The Woman in the Moone", wo ausser dem dritten Acte jeder Act aus nur einer Scene besteht. Aeusserst selten sind die Monologscenen („Campaspe" V, 2; „Sapho" IV. 2: „Gallathea" IV. 3), fast noch seltener Volksscenen (Campaspe IV, 1). Am häufigsten sind die Scenen von zwei, vier und sechs Personen, wie dies in Dramen, wo Könige und Königinnen mit Gefolge und Göttinnen mit Begleitung auftreten, ganz natürlich ist. Was Lyly das grösste Verdienst auf diesem Gebiete gesichert hat, ist die Einführung eines sehr lebhaften Dialogs, durch welchen sich alle seine Dramen vortheilhaft auszeichnen. Wie freudig musste Lyly's Publicum aufathmen, wenn es nach den langathmigen Reden der Moral-plays über Tugend und Sünde sich an dem raschen und witzigen Dialoge von Lyly's Dramen ergötzen durfte. Und nichts ist natürlicher, als dass die zeitgenössischen Schriftsteller diese Neuerung begierig nachahmten. Der bedeutendste unter diesen Nachahmern war Shakespeare. Ein wesentlicher Factor bei der Reform des Dialogs war die Einführung der ungebundenen Rede, von der unten gehandelt wird.

VI. Die Charactere der lyly'schen Dramen.

Die normale Entwickelung eines Dramas ist nicht denkbar ohne sorgfältige Characteristik der Personen desselben. Wenn also behauptet wurde, dass nur drei der lyly'schen Lustspiele den Anforderungen entsprechen, die man an ein Drama stellen muss, so scheint es angemessen, den Helden dieser Dramen vor Allem Aufmerksamkeit zu widmen. Tellus, Venus, Candius und Livia sind nach der Entwickelung der Dramen als Helden derselben zu betrachten. Tellus verdient jedoch am ersten den Namen eines dramatischen Characters durch das, was einen Character den Stempel des Dramatischen aufdrückt, nämlich das Durcharbeiten der Empfindung in der Seele bis zur That (Freytag, Technik 215). Tellus liebt den Endimion mit aller Kraft ihres starken Herzens und glaubt

sich wiedergeliebt (V. 3). Als sie jedoch (I. 2) von der Treulosigkeit und Falschheit ihres Auserwählten überzeugt ist, wandelt der bittre Schmerz der Enttäuschung, das herbe Gefühl des Betrogen — und Verlassenseins, die heisse Liebe in glühenden Hass. Und dieser Hass verleiht ihr den Muth, Endimion durch Zaubermittel in ewigen Schlaf (wie sie meint) zu versenken, und ihn so für seine Untreue zu strafen. Dass sie auch in der Verbannung den Bewerbungen des Corsites gegenüber Endimion die Treue bewahrt, ist ein schöner, echt weiblicher Zug. Geradezu erhaben erscheint sie dann in der Scene vor Cynthia als Richterin (V. 3), wo sie mit edler Aufrichtigkeit und warmer Beredtsamkeit als einzige Quelle ihres Thuns die allgewaltige Liebe schildert, welche die kleinen Menschen hoch über die Sterne erhebt. Dass Tellus zum Schlusse auf Befehl der Königin, zur Strafe gleichsam, den Corsites heirathen muss, ist eine Concession, welche Lyly dem Hofe machte, und kann den Character der Tellus und dessen Einheit nicht beeinträchtigen.

Ebenso einheitlich wie hier sind in „Mother Bombie" die Charactere des Helden und der Heldin gestaltet. Wie bei Tellus ist die Liebe die Triebfeder ihres Handelns, in Folge deren sie sich gegen die Heirathspläne ihrer Väter sträuben und schliesslich letztere überlisten. Die Gestalten der Liebenden heben sich mit ihrer idealen Anschauung der Verhältnisse des Lebens plastisch ab von den geschäftsmässigen spiessbürgerlichen Vätern (I. 3) sowohl als dem geistig beschränkten Geschwisterpaare Accius und Silena. Doch wäre zu wünschen, dass der Dichter das Reifen des Entschlusses zur That einer heimlichen Trauung in dem Paare in einer besonderen Scene vorgeführt hätte. Da die Verkleidung und heimliche Trauung jedoch völlig in dem Character beider begründet ist, so ist diese Unterlassung von Seiten des Dichters entschuldbar.

Es lässt sich nicht bestreiten, dass der Character der Venus in Sapho dramatische Elemente enthält und dass er consequent durchgeführt ist. Ein übler Umstand bleibt es jedoch immer, dass Venus als Göttin ihre göttliche Macht ausübend (I, 1) im Verein mit sterblichen Menschen auftritt.

Wenn sie auch durchaus menschlich fühlt und handelt, so heben sie doch einzelne Züge, wie die Verwandlung des Phao. (I, 1) über das Menschliche hinaus. Und man muss sich, um diesen Mangel zu übersehen, auf den Standpunkt der Zuschauer von damals versetzen.

Ausser denen der Hauptdramen Lyly's kann kein Held der übrigen Dramen Anspruch erheben auf den Namen eines dramatischen Characters. Doch verdient der Character des Alexander („Campaspe") wie der des Midas wegen seiner sonstigen guten Zeichnung Erwähnung.

Was die übrigen Gestalten der lyly'schen Dramen anbetrifft, so ist im Allgemeinen der Einfluss des Hofes auf den Dichter und seine Gestalten, namentlich die weiblichen, nicht zu verkennen. Ebenso wie am Hofe ein wenigstens äusserlicher Mangel an Character herrscht, so findet sich auch unter diesen Gestalten der lyly'schen Dramen nicht die Mannigfaltigkeit der Charactere, welche sich bei ihrer grossen Zahl (über 140) erwarten liesse. Die weiblichen Gestalten, um von diesen zuerst zu sprechen, lassen sich in zwei Gruppen scheiden, nämlich in solche, welche auf dem Standpunkte prüder Keuschheit stehend (Cynthia, Diana, Sapho), auch die Ehe für verwerflich halten, und andere, welche wie Livia („Mother Bombie") und Suavia (Midas III, 3) ‚know honest love to be inseparable from their sexe'.

Mehr Unterschiede sind noch unter den männlichen Characteren zu constatiren. Ausser den zahlreichen verliebten Hirten, Jägern, Hofleuten, die sich wenig von einander unterscheiden, finden sich die Gestalten von Kriegern (Hephestion, Martius, Tophas), Gelehrten (in „Endimion", „Sapho", „Campaspe"), Spiessbürgern, Pagen, Bedienten u. s. w. Besonders hervorgehoben zu werden verdient hauptsächlich Diogenes („Campaspe"), dessen Character in verschiedenen Situationsscenen in wirklich vollendeter Weise dargestellt wird. Nicht ganz so plastisch aber immerhin einheitlich und gut sind die Gestalten der Väter in „Mother Bombie" gezeichnet. In „Endimion" verdient Eumenides wegen seiner vollendeten Characterisirung von Seiten des Dichters Erwähnung. In ihm ist die hohe Liebe

für die Auserwählte seines Herzens in innigster Weise gepaart mit der ernsten Neigung des Freundes zum Freunde, für welchen ihm kein Opfer zu schwer ist. Sir Tophas (in „Endimion") zeichnet sich weniger durch eine einheitliche Charakteristik aus, — der Uebergang von der martialischen zur erotischen Stimmung ist nur oberflächlich und äusserlich motivirt — als durch seine Verwandtschaft mit dem Miles Gloriosus der lateinischen Comödie, mit dem Herodes des vorlylyschen englischen Dramas, mit Ralph Roister Doister, mit Don Adriano de Armado und mit dem berühmten Sir John Falstaff vor den übrigen aus. Wie die ganze edle Brüderschaft, vereinigt Sir Tophas das fürchterlichste Prahlen mit einer Tapferkeit, die er nicht besitzt, mit einer gewissen geistigen Beschränktheit, die in seinen Liebesangelegenheiten ins hellste Licht tritt. Falstaff allein glänzt unter ihnen durch seinen schlagfertigen Witz. Wie der Miles Gloriosus der lateinischen Comödie den Schmarotzer, so haben die Prahlhänse des englischen Lustspiels einen witzigen Pagen als Begleiter, Sir Tophas den Epiton. Sir Tophas hat die grösste Verwandtschaft mit Don Adriano de Armado, dem er wahrscheinlich zum Vorbilde diente; Falstaff dagegen steht hoch über ihm. Von nationalen Figuren, welche nicht ohne Gewandtheit dargestellt sind, verdienen die Wahrsagerin Mother Bombie, der Alcumist und der Astronomer Erwähnung.

VII. Stil und Sprache der lyly'schen Dramen.

Vor Lyly war es üblich, wie man weiss, die Dramen nicht in Prosa zu schreiben. Nachgewiesenermaassen (Collier, H. E. L. III, 6) war George Gascoigne der erste, welcher Prosa auf die englische Bühne brachte, in der Uebersetzung von Ariost's „Gli Suppositi", 1566; doch folgte Niemand seinem Beispiele, bis Lyly seine Dramen schrieb. Noch das erste derselben, „The Woman in the Moone", ist in dem damals ebenfalls noch neuen Blankverse geschrieben. Der Blankvers existirte bekanntlich erst seit Surrey's Uebersetzung des II.

und IV. Buches von Virgils Aeneide, und wurde von Sackville und Norton in „Gorboduc" zuerst in das Hofdrama eingeführt. Marlowe blieb es vorbehalten, ihn zuerst auf die Volksbühne zu bringen. Lyly's Blankvers ist ausserordentlich regelmässig und lässt durchaus die reiche Abwechslung des shakespeare'schen vermissen. Nur selten finden sich weibliche Versausgänge. Wird der Dialog lebhaft, da wo Shakespeare gewöhnlich Stichomythie oder Hemistichomythie anwendet, finden sich bei Lyly häufig unvollständige Verse, welche sich allerdings zuweilen zu vollständigen ergänzen lassen, wie II, 1, (p. 166) IV, 1 (p. 189.) (Die eingestreuten lateinischen Hexameter bilden natürlich Ausnahmen).

Aeusserst interessant ist die Thatsache, dass die vereinzelten Prosastellen, die einzigen im Drama, dem Gunophilus zuertheilt sind (III, 2, p. 183—185, V, p. 192, 198, 200, 203-4), dem einzigen Diener des Stückes, der sonst wie die übrigen Personen in Blankversen redet. Alle übrigen Personen gebrauchen nur den Blankvers. Lyly stimmt also hierin völlig mit Shakespeare überein, der ja bekanntlich auch Diener und Personen untergeordneten Ranges gern in Prosa sprechen lässt. Doch verfährt Lyly insofern consequenter als sein grosser Nachfolger, als seine Herren und Damen nur in Blankversen sprechen, während die Shakespeare's zuweilen in die Prosarede fallen. Lyly's „Woman in the Moone" erschien vor 1584, also entschieden ehe Shakespeares Thätigkeit als Dramatiker begann. Hat Lyly auch hierin auf Shakespeare gewirkt?

Aus Gründen, die sich nur vermuthen lassen — der Dichter hat sich nirgends darüber ausgesprochen — wählte Lyly für seine übrigen Dramen die ungebundene Rede. Man muss jedenfalls H. Ulrici (Shakespeare's dramatische Kunst I³, p. 102 ff.) darin beipflichten, dass, wenn Einer unter den elisabethanischen Dramatikern dazu berufen war, die ungebundene Rede auf der Bühne einzubürgern, dies Lyly sein musste, der unerreichte Meister der von allen Gebildeten vergötterten Ziersprache des Euphuismus. Eine Prosa, welche so lieblich in den Ohren des damaligen Publikums klang, wie

die schönsten Verse, war wohl im Stande für das Fehlen des Rhythmus und der Reime zu entschädigen. Sehr mit Unrecht hat man Lyly vorgeworfen, dass er den Euphuismus mit allen seinen Mängeln in seine Dramen aufgenommen und dadurch nachtheilig auf Shakespeare gewirkt habe. Die charakteristischen Merkmale dieses Stiles — nach Lyly's Roman Euphuismus genannt — findet Landmann (Der Euphuismus, sein Wesen, seine Quelle, seine Geschichte, p. 23 ff.) „in der eigenthümlichen Combination der Antithese mit der Alliteration, der Assonanz, dem Reim und dem Wortspiele, in der Vorliebe für die Conformität und Correspondenz gewisser Sätze, der Häufung rhetorischer Figuren, wie Klimax, rhetorische Fragen, Einwände, welche er selbst beantwortet, Wiederholung desselben Gedankens in anderer Form, ferner in überladenen Anspielungen aus dem Alterthum und Vergleichen aus dem täglichen Leben, nebst der Vorliebe für Gleichnisse aus der Naturgeschichte durch Heranziehung seltener Objecte mit wunderbaren Eigenschaften." Dagegen spricht er ihn (ibid.) frei von phantastischen Bildern, allzu kühnen poetischen Hyperbeln und Personificationen. Im Wesen dieses Stiles liegt eine gewisse Breite. Wäre Lyly im Euphuismus befangen gewesen, hätte er diesen Stil nicht beherrscht, so müsste er ihn in seiner ganzen Breite und Vielgliedrigkeit in den Dramen angewandt haben. Nun geht schon aus verschiedenen Stellen seiner Romane[1]) deutlich hervor, dass er den euphuistischen Stil für fehlerhaft hält. Bodenstedt (Shakespeare's Zeitgenossen, III. 12) erblickt sogar in dem Stile der lylyschen Romane eine Satire des Dichters auf diesen Stil. Der schlagendste Beweis aber für Lyly's unbedingte Herrschaft über diesen Stil, für den völligen Mangel an Befangenheit in demselben, ist die Art und Weise, in der er von ihm in seinen Dramen Gebrauch macht. Das Theater-

[1]) Z. B. Arber Euphues p. 204: Things of greatest profit are set forth with least price, where the wine is neat, there needeth no Ivie-bush, the red Corall needeth no colouring, where the matter itself bringeth credit, the man with his glose winneth small commendation. It is therefore methinketh a greater shewe of pregnant wit, then perfecte wisdome in a thing of sufficient excellencie to use superfluous eloquence.

publikum war vor Lyly übersättigt durch lange und langweilige Reden. Lyly dagegen hielt von seinem Stile alles sorgfältig fern, was langweilig werden konnte und strebte überall nach Kürze und Knappheit des Ausdrucks. Dieses Ziel im Stile seiner Dramen erreicht zu haben, ist ein schon von seinen Zeitgenossen freudig anerkanntes Verdienst unseres Dichters. Wenn Antithesen und Parallelismen sich vereinzelt in den Dramen finden (z. B. Sapho IV, 4; Campaspe IV, 5 u. s. w.) so dient dies nur dazu, die wohlthuende Lebendigkeit und Beweglichkeit des Stiles in ein helleres Licht zu setzen. Wortspiele und seltsame Vergleiche, welche dem Euphuismus eigenthümlich sind, wandte Lyly in seinen Dramen an, so weit sie die Knappheit des Stiles nicht gefährteten. Er verfügte durch seine Bekanntschaft mit Plinius' Historia Naturalis über einen Schatz naturwissenschaftlicher Kenntnisse. Dass Lyly selbst an diese Fabeleien glaubte, ist bei dem richtigen Urtheile, was er anderweitig über Alchemie und Astrologie fällt, nicht anzunehmen. Doch hinderte ihn diese Ueberzeugung, wofern er sie überhaupt hatte, nicht, die wunderbare Naturgeschichte in den Prologen seiner Dramen ausgiebig zu verwenden. In den Dramen selbst hingegen finden sich (mit Ausnahme von Sapho) nur selten derartige Anspielungen. Leider muss man von Lyly's Bildern im Allgemeinen sagen, dass sie meist gemacht und gesucht klingen, und dass wirklich schöne Bilder[1]) ausserordentlich selten sind.

Die in den verschiedenen Dramen mehr oder weniger vertreten lateinischen Citate aus Ovid und Horaz verdanken ihre Anwendung wohl in erster Linie der Vorliebe des Dichters und seines Publikums für die lateinischen Klassiker. Fast alle Dramatiker jener Zeit lieben es lateinische Citate anzu-

[1]) wie (Endimion I, 2) 'Affection that is bred by enchantment is like a flower that is wrought in silke, in colour and form most like but nothing at all in substance or savour' und (Sapho IV, 3) '... such is the tying of two in wedlocke, as is the tunning of two lutes in one key: for striking the strings of the one, strawes will stirre upon the strings of the other, and in two mindes linked in love, one cannot be delighted but the other rejoiceth'.

bringen, selbst Shakespeare ist nicht ausgenommen. Mit Jenen theilt Lyly die Eigenthümlichkeit, das Lateinische allen Personen ohne Rücksicht auf deren Bildung in den Mund zu legen. —

Ungeachtet aller dieser Ausschmückungen herrscht in den Dramen Lyly's ihrem Lustspielcharacter gemäss im Allgemeinen ein leichter Conversationston, der sich selten zu einer pathetische Sprache erhebt. Verhältnissmässig häufig sind solche pathetische Stellen in „Endimion", z. B. I, 1 und II, 1 die Anrede Endimions an Cynthia, III, 4 die Lobrede des Geron auf die Freundschaft etc. Unterscheidet sich die Sprache der Lyly'schen Dramen schon hierin wesentlich von den hochtrabenden Reden des Marlowe'schen Drama's so schmückt sie ausserdem der Vorzug, dass sie nie in's Obscöne ausartet. Einige Anspielungen in den komischen Scenen muss man der Zeit zu Gut halten.

In den nicht allzu sparsam in den Text eingestreuten Liedern schlägt der Dichter meist einen lustigen Ton an („Mother Bombie" II, 1, „Gallathea" IV, 2, etc.); doch beweist der köstliche Song in „Campaspe" (III, 4): 'Cupid and my Campaspe playd for kisses, Cupid payd' etc., dass sich derselbe aus dem neckischen Tone recht wohl zu lyrischem Schwunge zu erheben vermochte.

VIII. Schluss.

Die Verdienste John Lyly's um die englische Literatur gipfeln, wie allseitig anerkannt ist, in der Einführung der Prosa auf der englischen Bühne, aber sie beschränken sich nicht darauf. Seine Prosa steht mit ihrer gemessenen Ruhe in einem wohlthuenden Gegensatze zur Schwülstigkeit des Stiles der Marlowe, Kyd etc.; und so wirken die meisten Gestalten seiner Dramen, als Repräsentanten im Leben wirklich vorhandener Typen vortheilhafter als die pathetischen und unnatürlichen Helden der Tragödie seiner Zeit. Es gelang

ihm, die bis dahin ohne Zusammenhang mit einander und mit der Haupthandlung in die Dramen eingestreuten komischen Scenen zu einem zusammenhängenden Ganzen zu vereinigen und als solches in eine organische Beziehung zur Haupthandlung zu setzen. In „Mother Bombie“ endlich giebt er das Muster eines national-englischen Intriguenlustspiels, das, obgleich durch Einwirkung des lateinischen Lustspieles entstanden, durchaus in englischem Geiste verfasst ist, und die Sitten, Gebräuche, Empfindungen und Anschauungen der Engländer vortrefflich zur Anschauung bringt. —

VITA.

Natus anno h. s. LIX die XXIII mensis Martis Francohusae patre Ernesto, matre Augusta e gente Gille, fidei addictus sum evangelicae. Literarum elementis in oppidi supradicti schola publica imbutus, per septem annos in schola reali Nordhusana commoratus sum. Maturitatis testimonium a. h. s. LXXVIII adeptus Tubingae, Lipsiae, Berolini et Halis Saxonum studiis linguarum recentium me dedidi. Deinde ut linguam Francogallicam quam optime discerem Lutetiam Parisiorum me contuli. In patriam rerversus ut studia ad finem perducerem Halas Saxonum me contuli.